

ISSN 2227-1864

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК

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

№ 1127

Серія «ФІЛОЛОГІЯ»

ВИПУСК 71

Заснована 1965 р.

Харків-2014

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 № 12 від 24 листопада 2014 р)

Редакційна колегія:

Безхутрий Ю. М., д. філол. наук, проф., відп. ред. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Шеховцова Т. А., д. філол. наук, проф., відп. секр. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Борзенко О. І., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Калашиник В. С., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Коваленко О. Г., д. філол. наук, проф. (Російський університет дружби народів, Москва);
Кравчук І. С., к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Кузьменко В. І., д. філол. наук, проф. (Київський національний лінгвістичний університет);
Лагунов О. І., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Мережинська Г. Ю., д. філол. наук, проф. (Київський національний університет імені Тараса Шевченка);
Михайлин І. Л., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Московкіна І. І., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Педченко Л. В., к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Слівицька О. В., д. філол. наук, проф. (Санкт-Петербурзький державний університет культури та мистецтв);
Турган О. Д., д. філол. наук, проф. (Запорізький державний медичний університет);
Філон М. І., к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Химик В. В., д. філол. наук, проф. (Санкт-Петербурзький державний університет);
Ткач О. Є., ст. викладач, техн. ред. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);

Адреса редакційної колегії: 61022, Харків, майдан Свободи, 4,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
філологічний факультет, кімн. П-36, тел. 707-53-54.
E-mail: philology@karazin.ua

Статті друкуються в авторській редакції.
Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування

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

© Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна, оформлення, 2014

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

Поетична та риторична організація текстів різного типу

Калашиник Ю. І.

Вербальне і невербальне
в стилістико-синтаксичній організації оповідання Майка Йогансена «Списана спина»7

Алексєєва О. О.

Часопросторовий вимір в оповіданні М. Вінграновського «Не дивись мені в спину...»:
особливості синтаксичної організації11

Крапива Ю. В.

Алюзія в публіцистичному тексті
(на матеріалі журнальних статей українського інтернет-видання «Політика і культура»)16

Половинкіна М. І.

Лексико-семантичне мікрополе *brązowy* у польських поетичних творах кінця XIX першої половини XX ст.19

Актуальні проблеми лексикографії і текстології

Боярова Л. Г.

Академічні перекладні словники
як сфера фіксування української термінологіки: нормативний аспект24

Куртіянов Е. В.

Electronic dictionary classification as problem of modern computer lexicography29

Сердега Р. Л.

Формальна варіативність виражених реченням повір'їв33

Іванова К. А.

Об'єктивізація інформації в інформаційно-аналитическом інтернет-тексте:
ссылки на источник и цитаты37

Ковтун І. І.

Походження та розвиток української судової термінології41

Петрова Т. О.

Лексична норма й варіантність в українській фітомеліоративній термінології47

Карікова Н. М.

Дві статті від одного автора:
(Про спроби Юрія Шевельова дати належну оцінку мовознавчому доробку Василя Сімовича)53

Лісна М. І.

Безеквівалентність як об'єкт теорії перекладу та двомовної лексикографії59

Національно-мовні картини світу

Сімонок В. П.

Іншомовна лексика в українській мовній картині світу64

Сергєєва Г. А.

Глобалізація та лінгвістичні проблеми взаємодії національно-правових мовних картин світу
(на матеріалі англійських запозичень в українській правничій термінології)68

Шкоріна І. М.

Національно-мовна картина світу в освітньому контексті72

Бутко С. Г.	Міфопоетичний ономастикон українських замовлянь	76
Бобро М. П.	Вербальні репрезентанти архетипу «жити багато» в українському лінгвокультурному просторі	82

Класична філологія на сучасному етапі

Чекарева Є. С.	Перцептуальний час в системі прикметників давньогрецької мови	87
Макар І. С.	Риторичні питання в контексті ідіостилю Лонга (на матеріалі роману „Дафніс і Хлоя“)	92
Зана Л. Ю.	Древнегреческий язык в курсе клинической терминологии	96
Лук'яненко С. С.	Зародження лінгвістичної інноватики в парадигмі античної теорії найменування	100
Сучалкин О. В.	Греческий рукописный сборник XII в. из коллекции ЦНБ Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина	106
Ярко Е. Ю.	Латинские рукописи по риторике и поэтике из собрания Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина	110

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Рецепція античної літературної спадщини в європейському культурному просторі

Паладян К. І.	Гекзаметр та його деривати в румунській поезії кінця XIX — початку XX століття	114
Ващенко Ю. А.	Жанровая специфика романа П. Киньяра «Записки на табличках Апронении Авиции»	119
Литовская А. В.	Своеобразие и значение современной рецепции наследия Аристофана	124
Стовба А. С.	Поэтика телесности в триптихе Джона Барта «Химера»	128
Штаєр І. Л.	Античні форми у творчості Івана Франка (версифікаційний аспект)	132
Дубинина Л. А.	Античный код в малой прозе В. Я. Брюсова: Рея Сильвия в истории из жизни VI века	137

Семантика та поетика літературного твору

Безхутрий Ю. М., Філон М. І.	Майк Йогансен про художню літературу як творчість і ремісництво	141
Гноєва Н. І.	Мотив «межової ситуації» в романі «Жовтий князь» Василя Барки	148
Маханьков Е. А.	Семантика и поэтика мифологических мотивов в рассказе Г. Газданова «Судьба Саломеи»	152

Левченко-Комисаренко Т. Л.	
«Скарбница потрібная» Иоанникия Галятовского	157
Борзенко О. І.	
Вплив народної казки на українську байку першої половини XIX ст.	163
Соценко Н. Ф.	
Екфрасис в повісті Т. Г. Шевченко «Прогулка с удовольствием и не без морали»	168
Вальченко И. В.	
Прогулки по Флоренции: типология и функции экфрасиса в «Итальянских новеллах» Д. С. Мережковского	172
Гавриш І. П.	
Потракткування долі в малій прозі М. М. Цуканової	177
Борбунюк В. А.	
История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат»: метаморфозы советского водевиля	182
Луцик В. І.	
Образ Лондона у малій прозі Доріс Лессінг: нова парадигма міжособистісних стосунків	191
Савина В. В.	
Специфика изображения мира женщины в феминистских романах Дорис Лессинг	196
Римар Н. Ю.	
Колористика художнього простору як важливий нарративний засіб прози Ніни Бічуї	200

Сучасні дослідження модернізму і постмодернізму XX століття

Гармаш Л. В.	
Мотив игры в романах Ф. К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» (танатологический аспект)	206
Романова І. В.	
Проблема вибору власної версії буття в романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою»	214
Шапошникова О. О.	
Дискурс божевілья у романах І. Багряного	217
Маркіна А. М.	
Бог і Господь як чинники художнього світу Василя Стуса	223
Бабай П. Н.	
Структурообразующие антиномии приговского проекта	227
Дерев'янченко Н. В.	
Джерела формування світогляду Мішеля Уельбека	231
Титаренко Е. А.	
Метатекстуальные компоненты в гипертексте В. Пелевина	236

Інтертекстуальні зв'язки та рецепція художніх текстів

Руда О. В.	
Рецепція поезії Лазаря Барановича в літературознавстві	243
Виниченко В. В., Московкина И. И.	
Роман Е. Замятина «Мы» как претекст рассказа А. Куприна «Рай»: встреча на поле русской антиутопии	250
Монолатій Т. П.	
Інтеркультурні мотиви волоцюжництва у прозі Йозефа Рота	254
Гаврилюк Н. І.	
Гра у класиків, або в очікуванні Нобелівської премії	261

Надозирная Т. В.	
Набоковський інтертекст в діалогії В. Пелевіна о вампірах как ключ к решению проблемы власти языка	268

Культурно-естетичні аспекти вивчення літературних явищ

Сподарець М. П.	
Проблеми казки і дитячої літератури в українському ідеологічному дискурсі 1920 — поч. 1930-х років	273
Суховєєнко К. І.	
Українська драматургія 1930-х рр. в суспільно-політичному дискурсі	278
Назаренко В. М.	
Майк Йогансен як «оформлювач» альманаху «Літературний ярмарок»	282
Головко Л. Г.	
Специфіка художнього світу прози Л. Первомайського 1960–1970-х рр.	286
Головачева К. Р.	
Художній світ Павла Загребельного	291

Інтерпретаційні та методологічні ракурси вивчення художніх творів

Богдан О. М., Дмитренко Є. В.	
Текст і автор: до питання про співвідношення понять	296
Рожина А. Д.	
Гете и Руссо: парадигма просветительской философии	301
Краснящих А. П.	
Инфантилизм и псевдоинфантилизм в американской литературе XX века	304
Кравець О. М.	
Специфіка маргінального героя в американській літературі другої половини XX століття	308
Кравченко А. С.	
Постмодерністська проблематика роману Е. Л. Доктороу «Регтайм»	312
Михида С. П.	
Матриця обдарованості: психологічний інструментарій	316

Пам'ятні дати

До 20-річчя відновлення класичного відділення у Харківському національному університеті ім. В. Н. Каразіна	321
Заповідала нам любов	321
75 років від дня народження доцента Раїси Іванівни Тростинської	323
Професорові Муромцеву Ігореві Вікторовичу – 80 років	323
80 років Олексію Прокоповичу Чугую	323

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	325
------------------------------------	-----

МОВОЗНАВСТВО

Поетична та риторична організація текстів різного типу

УДК 811.161.2'367'38

Ю. І. Калашник

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Вербальне і невербальне в стилістико-синтаксичній організації оповідання Майка Йогансена «Списана спина»

Калашник Ю. І. Вербальне і невербальне в стилістико-синтаксичній організації оповідання Майка Йогансена «Списана спина». У статті розглядається в стилістико-синтаксичному аспекті організація мови автора та головних персонажів оповідання М. Йогансена «Списана спина», в основу поетики якого покладено зіставно-протиставні смислові відношення в структуруванні макрообразів і мікрообразів. Простежуються механізми втілення ідейно-тематичного плану та прийоми характеротворення за допомогою засобів, які відбивають вербальне і невербальне в переданні особливостей манери спілкування, розкривається також композиційна функція відповідних контекстів.

Ключові слова: синтаксична організація художнього тексту, зіставно-протиставні відношення, пряма мова, предикат, звертання, повтор.

Калашник Ю. И. Вербальное и невербальное в стилистико-синтаксической организации рассказа М. Йогансена «Списанная спина». В статье рассматривается в стилистико-синтаксическом аспекте организация речи автора и главных персонажей рассказа М. Йогансена «Списанная спина», в основе поэтики которого лежат сопоставительно-противительные смысловые отношения в структурировании макрообразов и микрообразов. Исследуются механизмы воплощения идейно-тематического плана и приемы характерообразования с помощью средств, которые отражают вербальное и невербальное в передаче особенностей манеры общения, раскрывается также композиционная функция соответствующих контекстов.

Ключевые слова: синтаксическая организация художественного текста, сопоставительно-противительные отношения, прямая речь, предикат, обращение, повтор.

Kalashnyk Yu. I. Verbal and non-verbal in stylistic and syntactic organization of the narrative by M. Yohansen "Spysana spyna". The organization of the author's and the main characters' speech in the narrative by M. Yohansen "Spysana spyna" in the stylistic and syntactic aspects is regarded. In the basis of its poetics there are contrastive-adversative sense relations in structuring of macroimages and microimages. The mechanisms of conceptual thematic plane realization and devices of forming character through the means, which reflect verbal and non-verbal in representing communication peculiarities are investigated. Compositional function of the respective contexts is revealed as well.

Key words: syntactic organization of poetic text, contrastive-adversative relations, direct speech, predicate, addressing, repetition.

Синтаксична організація художніх творів, з одного боку, яскраво відбиває спосіб авторського мислення, а з другого — таїть у собі механізм утілення художнього задуму, тому дослідження такого плану є актуальними, особливо якщо це стосується творчості таких оригінальних, але недостатньо вивчених у мовознавчому плані письменників, як Майк Йогансен.

Творча спадщина письменника переважно досліджувалася літературознавцями. Системністю і ґрунтовністю відзначаються праці В. Денисенка [4], Р. Мельніківа [6], Я. Цимбал [7] та ін. Зокрема, Я. Цимбал подає комплексний аналіз художнього світу письменника, еволюції його творчих шукань у контексті авангардних рухів 20–30-х років ХХ ст. Дослідниця розглядає його прозовий доробок

у контексті експериментальної прози цього періоду, якій був притаманний культивованим авангардом синтез елементів мистецтв [7].

Синтаксичній організації прозових творів письменників різних періодів присвячено численні мовознавчі студії (С. Бибик, Н. Грипас, О. Дем'яненко, А. Коваль, Р. Козак, Л. Козловська, Н. Ладияк, С. Єрмоленко, С. Марич, А. Пивоваров, А. Сизько, Н. Сологуб, О. Ткач та багато ін.). У сучасній лінгвістиці вивчають вербальні та невербальні засоби комунікації в різних жанрах, у тому числі художній прозі.

Зокрема, феномен мовчання досліджується в художньому дискурсі як компонент невербальної комунікації [1], як непрямий мовленнєвий акт [3]. Ф. Бацевич розрізняє мовчання комунікативно незначуще і комунікативно значуще (комунікативно «навантажене») [2:203]. Я. Шабанова, зокрема, підкреслює: «Невербальним мовчання є за визначенням, оскільки передбачає вплив на адресата за допомогою несловесних засобів. Рівноцінним до вербального ж воно стає через виконання своїх функцій у дискурсі» [9].

Синтаксичні особливості прози М. Йогансена не були предметом системного розгляду. Тому метою пропонованої нами розвідки є з'ясування своєрідностей ідіостилю М. Йогансена, що виявляються в стилістико-синтаксичному поєднанні вербального та невербального в мові автора та персонажів оповідання «Списана спина».

В основу поетики цього твору, у тому числі синтаксичної організації, покладено зіставно-протиставні смислові відношення в структуруванні як макрообразів — головних персонажів, так і мікрообразів — словесного втілення ідейно-тематичного плану. Свого часу І. Чередниченко зазначав: «Хоч потенційно образність властива і окремим словам, але свою художньо-зображальну функцію мова виявляє в синтаксичних конструкціях», у способах синтаксичного використання слів певної семантики [8:347].

Структурно-семантичною організацією речень М. Йогансен майстерно передає саме те, що змальовувана у творі боротьба є ідеологічною. Для цього письменник активно використовує в різних граматичних функціях лексеми, які мають семантику мовлення.

М. Йогансен, передаючи ідеологічне протистояння, що торкнулося й окремої родини, наділяє контрастною мовною характеристи-

кою головних персонажів — Андрія Дюдю та його дружину Марту.

Відмінність вдачі чоловіка полягає в тому, що він не говіркий, тому завжди «красномовною» видається його поведінка, як-от:

Справа в тому, що горянин Андрій Дюдя націляв плюнути в город сусіди свого, подолянина Іпата Потаповича Перепічки, але влучив саме над перелаз, що становив межу подолу й шпиля і сполучав територію горянина Андрія Дюді із садибою найбагатшого подолянина Іпата Потаповича Перепічки [5:177].

Саме описувана дія послужила зав'язкою твору —

цей пльовок розпочав собою низку великих подій, що розмах їхній перейшов далеко за межі села Дубці [5:177].

Андрія поважають на селі як людину працьовиту й розсудливу, але мовчазну. Письменник відповідним структуруванням контекстів репрезентує цю рису персонажа. Щоб передати мовчання, М. Йогансен використовує не лише відповідні лексичні засоби, а й синтаксичні. Це простежуються в організації прямої мови, реплік діалогів, монологів тощо. Письменник здебільшого вживає словосполучення та речення, які описують поведінку, міміку та жести Андрія Дюді, наприклад:

По тому Дюдя закурював і висловлювався, головне, пльовом, кивом, моргом і небагатьма примітивними звуками, скупо процідженими крізь ніс або крізь зуби [5:179].

У наведеному реченні показовими є обставини способу дії, додані до присудка *висловлювався*. У такому своєрідному змалюванні є імпліцитне протиставлення, тобто висловлювався, але переважно невербально.

Слід зауважити, що особливість синтаксичної організації слів автора, поданих до прямої мови Андрія Дюді, полягає в тому, що вони містять предикати, які позначають невербальні засоби спілкування, як-от:

«Не лайся, жінко, — **спокійно моргнув горянин Андрій Дюдя**. — Ходімо до хати, побалакаємо», — **кивнув він далі** [5:177].

У цьому контексті своєрідним є поєднання дієслів, що позначають вербальні та невербальні засоби, для характеристики манери спілкування змальовуваного персонажа.

Відзначаємо також специфічне подання прямої мови, яка нібито належить Андрієві Дюді, через вислів *Це значило, приблизно, от*

що. Але автор підкреслює, що це в розумінні дружини:

Горянин Андрій Дюдя сів на лаві й чекав. Це значило, приблизно, от що: «Пожди, жінко. Ще не так мене лятимеш. Що плюнув, то плюнув, бо ж ти не кооператив і тебе поночі не видно. Сідай, побалакаймо». Так зрозуміла його Марта [5:178].

Мовчання цього персонажа є комунікативно значущим, оскільки воно породжує думки, почуття та репліки не тільки його дружини, а й тих, із ким йому доводиться спілкуватися.

М. Йогансен уживає конструкції, в яких через антонімічні предикати мовлення підкреслюється протилежність вдачі чоловіка та дружини — стриманість і мовчазність протиставляється надмірній емоційності та балакучості:

Він ніколи не спорився з жінкою і за двадцять років шлюбного життя ні разу її не вдарив. Марта **сперечалася** з ним так, що сама **висувала** **якесь твердження** і сама ж від його імені **заперечувала** його — Дюдя терпеливо **очікував**, — аж поки, зваживши за її проти, **вона сама не прийшла до потрібного висновку** [5:178].

Важливим, на наш погляд, є те, що речення, пов'язані з характеристикою спілкування подружжя, яке втілює протилежні погляди на вступ до комуни, передають переломні моменти в композиції оповідання. Зокрема, наростання психологічної напруги у творі пов'язане з таким контекстом:

Тим-то, коли Марта добрала, що він хоче балакати, вона мало не скотилася з лави, й язик заскнів їй у роті. Вона відчула, що розпочалися великі події. На всяк випадок, вона уперлася руками в боки, і в голові їй заснувалися розмаїті образні вислови, стримувані бойовим вичікуванням.

Але горянин Андрій Дюдя мовчав і тільки дивився на неї сонним блакитним поглядом. Стало ясно, що він сказав уже так багато, що тепер випадало промовляти Марти [5:179].

Письменник побудовою цього складного синтаксичного цілого передає протистояння подружжя: лише одна думка про те, що чоловік *хоче балакати*, віднімає в Марти мову. Останнє речення щодо предикатів *мовчав* і *дивився* набуває узагальнювального змісту.

У конструкціях, які належать мові автора і стосуються Андрія Дюдя, подається детальний опис його дій у побуті та різних життєвих ситуаціях. Він не знаходить нічого раціонального в розмовах і тому говорить вкрай

рідко — в основному тоді, коли він приймає певні рішення, зокрема щодо особистого життя, як-от:

Йому здалося, що, може, він і справді замало з нею балакав, може, вона хоче домогтися його голосу. «Одчини, жінко, це я», — сказав горянин Андрій Дюдя і устав із приспи [5:182].

Ця фраза сигналізує про переломний момент, з якого нарощуватиметься кульмінація.

Розв'язка твору теж починається з висловленого рішення розлучитися з Мартою:

«Голово», — сказав Андрій Дюдя; голова й слюсар Шарабан аж здригнулись, почувши його голос, наче вовік не сподівались, що він заговорить. «Голово, — сказав Андрій Дюдя, — пиши мені розвід із жінкою» [5:187].

Наведений контекст, як і попередній, по суті тільки і є власне прямою мовою Андрія Дюдя, що супроводжується словами автора з відповідним предикативним центром *сказав Андрій*. Письменник передає емоційну реакцію оточення на його голос, який мало хто чув.

Активність же Марти в оповіданні виявляється в основному в розмовах. Для зображення цього М. Йогансен наповнює речення, в яких подано її характеристику, предикатами мовлення, наприклад:

Жінка щодня **сварилася** з ним, **шпептила його на всю губу**, та він на те не зважав [5:182]; Услід йому Марта **виспала півкоша лайок**, і коли кроки його вщухли в м'якому снігові передвесення, вона все ще **вигукувала** в ніч страшні **слова й прокльони** [5:181] та ін.

Для формування мовлення Марти письменник творчо використовує синтаксичні засоби і прийоми, що притаманні уснорозмовному стилю, зокрема повтори, нанизування звертань та підрядних частин. Так, в її діалозі з чоловіком повторюється опорне дієслово *скажеш* у головній частині, яке конкретизується підрядними з'ясувальними, що нібито передають його думки:

— Знаю, вже знаю, що ти **скажеш**, чоловіче, — відповідала сама собі Марта. — **Скажеш**, що будемо жити, як і жили, і з своєї миски борщ їстимемо, у своїй хаті спатимемо, тільки землю будемо гуртом орати. **Скажеш**, що й покривало те на сорок душ перепіччина брехня, і що діти штемпельовані їдовита куркульська вигадка, й про корито свиняче для людей куркулі по злobie розказують. **Скажеш**, що легше

гуртом робити й веселіше. Скажеш, що в місті люди гуртом на фабриці роблять, а лучче за нас живуть та книги читають і від нас розумніші й кантлети кушають [5:180].

У розгорнутій репліці Марти поєднуються тогочасні ідеологічні штампи та поширвані куркулями чутки.

Анафоричний повтор цього предиката мовлення створює враження, що Марта читає думки свого чоловіка — затятого мовчуна. М. Йогансен майстерно передає специфіку спілкування подружньої пари — репліки-монологи Марти чергуються з описами невербальної поведінки її чоловіка, наприклад:

Але Дюдя мовчав, тільки очі йому прокинулися й спалахнули блакитними вогниками [5:180]; Дюдя коротко кивнув головою [5:181]; Дюдя ще сухіше кивнув головою [5:180].

При цьому авторпостійно супроводжує зображення рухів ще й змалюванням виразу очей. Письменник, повторюючи в одній із реплік Марти предикат *кажи* (*скажи*), змінює розповідну модальність на спонукальну та передає відчуття тривання уявного діалогу, а по суті своїй знову ж таки монологу дружини:

— Кажи **ще**, **кажи** ще, чоловіче. Ти бачиш, я сіла й тебе слухаю, бо моє слово ще попереду. **Ще скажи**, що ти вже насправді забувсь бога й забувсь добрих людей, що на подолі живуть, і вже в той колектив уписався. **Ще скажи**, що тебе в тому колективі вже вибрано за голову. **Ще скажи**, що ти тепер у тих нехристів за головного! [5:180].

Репліки Марти нерідко містять лайливі вислови, що подаються шляхом нагнітання для відбиття підвищеної емоційності, наприклад:

«Так це ти, чоловіче? — певнішим голосом сказала Марта. — Так це ти ото витріщив сліпні, а нічого не бачиш, **бодай тобі очі повилазили, щоб тебе пекло та варило, щоб ти не знав ні день, ні вночі спокою** плювати жінці своїй межі очі!» [5:177].

У прямій мові, що належить Марті, функціонують звертання, манера накопичування яких сягає фольклорних традицій:

— Голубоньки мої, братіки сизокрили, батечки мої й ти, мати моя рідная. Викликають мене недолюжну грішницю у сільраду [5:187–188].

Така стилістико-синтаксична організація мовлення Марти передає її найяскравішу рису — багатослівність.

Завершальний монолог Марти характеризує її, з одного боку, як жінку, що дорожить своїм родинним життям, а з другого — як людину, що наділена неабияким красномовством. Експресія виникає в результаті повторів, які увиразнюють її мовлення, та контекстуальної антонімії у звертаннях до селян (*добрі люди, хазяї домовиті — брехуни їдовиті, правдолюбці смердючі, чорні дияволи, гадюки плазовиті, кровопивці люті, буржуї прокляті*):

— **Дякую вам**, — почала Марта низьким урочистим голосом і, схрестивши руки, уклонила народіві в пояс. — **Дякую вам, добрі люди**, що ви мене, недолюжну й поранену, в свій дім приймали. **Ще дякую вам, хазяї домовиті**, що ви крашанками й масличком і молочком мене, бідну, голодну, частували. **Ще дякую вам**, що ви мене рушником, кофтою, пальтом, кожухом оцим одягали, щоб не замерзла я, осюди їхавши. **Ще дякую вам**, що ви коні добрі запрягали, мене в сані садовили й сюди везли, щоб я, немічна, по дорозі не впала. **Ще дякую вам**, що ви мене сюди проваджали, щоб тут не зобиджено мене від лихих людей.

А найбільше дякую вам за те, що ви від людей правди не ховали і нищечком усім про мою спину розказували!

Перепічка пересмикнувся й знітився за спинами передніх. Мироносиці теж непомітно зникли з переднього плану [5:190].

Образ Марти набуває своєрідного розвитку: вона переходить від розмов до рішучої дії, розуміючи, що найпереконливішим аргументом буде показування неушкодженої спини. Оповідання завершується описом кожного руху «невербальної» поведінки Марти:

Вона **рвонула** кожуха, й гудзики, як листя, **посипались** в сніг. Вона **зірвала** з себе кожуха й **кинула** під ноги юрбі. Зверху донизу вона **розпанахала** пальто, й вона, як спідниця, **упало** з тіла. На шмаття вона **подерла** сатинову кофту, обома руками **схопилася** за сорочку й **розшматувала** на тілі — аж по живіт гола стала вона на сніговім ганку перед натовпом [5:191].

У цьому фрагменті синтаксична організація речень передає високий ступінь емоційного напруження. Ритмомелодіку руху створюють присудки, які в трьох попередніх реченнях розміщуються по два, а в останньому — після тире їх подано три для найбільш відчутного переходу до завершального «акорду» твору.

Отже, здійснений аналіз певною мірою розкриває механізми творчої лабораторії М. Йогансена, зокрема добір стилістико-синтаксичних засобів для реалізації ідейно-художнього задуму, що найяскравіше простежується в мовленнєвих структурах різних форм оповіді, представлених у мові автора та головних персонажів. Відповідною синтакси-

чною організацією письменникові вдається передати вербальне й невербальне спілкування, спрямоване на розкриття гостроти соціального та родинного конфлікту, психологічного протистояння та контрастності характерів. Дослідження синтаксичних аспектів утілення художнього задуму дає змогу глибше відстежувати творчу індивідуальність митця.

Література

1. Анохіна Т. О. Невербальні та вербальні засоби екстеріоризації силентіального ефекту в англомовному художньому дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Т. О. Анохіна. — К., 2005. — 23 с.
2. Бацевич Ф. Нариси з лінгвістичної прагматики: монографія / Ф. Бацевич. — Львів : ПАІС, 2010. — 336 с.
3. Бачкур Н. Вербальні та невербальні засоби вираження мовчання у художньому тексті / Надія Бачкур // Вісник Прикарпат. нац. ун-ту. Філологія. Вип. 36-37. — Івано-Франківськ, 2012. — С. 188—192.
4. Денисенко В. І. Творчість М. Йогансена в контексті української сміхової модерністської прози : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. Денисенко. — К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2003. — 21 с.
5. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен / упоряд. Р. Мельників. — 2-ге вид., доп. — К. : Смолоскип, 2009. — 768 с.
6. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій / Ростислав Мельників. — К. : Смолоскип, 2000 — 153 с.
7. Цимбал Я. В. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20—30-х років: автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Я. В. Цимбал. — К., 2003. — 20 с.
8. Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови / І. Г. Чередниченко. — К. : Рад. шк., 1962. — 495 с.
9. Шабанова Я. В. Речевой акт 'МОЛЧАНИЕ' в структуре вербальной и невербальной коммуникации // Язык, коммуникация и социальная среда. — Воронеж : ВГУ, 2007. — Вып. 7. — С. 183—192.

УДК 811.161.2'42

О. О. Алексєєва

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Часопросторовий вимір в оповіданні М. Вінграновського «Не дивись мені в спину...»: особливості синтаксичної організації

Алексєєва О. О. Часопросторовий вимір в оповіданні М. Вінграновського «Не дивись мені в спину...»: особливості синтаксичної організації. У статті проаналізовано синтаксичні засоби та прийоми, використовувані в оповіданні М. Вінграновського «Не дивись мені в спину...» для художнього змалювання площин часу і простору в їх взаємодії. Встановлено реалізацію автором безперервної темпоральної лінії твору. Розглянуто розвиток ключових символічних образів у відповідних конструкціях. Простежено синтаксичне оформлення їх композиційної ролі. Виявлено, що особливості синтаксичної організації мови розповідача зумовлені часопросторовою своєрідністю аналізованого оповідання М. Вінграновського «Не дивись мені в спину...».

Ключові слова: часопросторовий вимір, оповідання, синтаксична організація, ключовий образ, розповідач.

Алексеева Е. А. Временно-пространственное измерение в рассказе Н. Винграновского «Не дивись мені в спину...»: особенности синтаксической организации. В статье проанализировано синтаксические средства и приёмы, используемые в рассказе Н. Винграновского «Не дивись мені в спину...» для художественного представления плоскостей времени и пространства в их взаимодействии. Определено реализацию автором непрерывной темпоральной линии произведения. Рассмотрено развитие ключевых символических образов в соответствующих конструкциях. Исследовано синтаксическое оформление их композиционной роли. Обнаружено, что особенности синтаксической организации речи рассказчика обусловлены временно-пространственным своеобразием анализируемого рассказа Н. Винграновского «Не дивись мені в спину...».

Ключевые слова: временно-пространственное измерение, рассказ, синтаксическая организация, ключевой образ, рассказчик.

Aliexsieyeva O. O. Temporarily spatial dimension in the narrative by M. Vinhranovsky "Ne dyvys meni v spynu...": syntactic organization peculiarities. Syntactic means and methods used in the narrative by M. Vinhranovsky "Ne dyvys meni v spynu..." are analyzed in the article. These means and methods depict time and space levels in their correlation. The realization of the permanent temporal line created by the author is determined. The development of the key symbolic images in the respective constructions is regarded. The syntactic representation of their compositional role is investigated. The features of the syntactic organization of the narrator's speech are conditioned by the temporarily spatial peculiarity of the analyzed narrative by M. Vinhranovsky "Ne dyvys meni v spynu...".

Key words: temporarily spatial dimension, narrative, syntactic organization, key image, narrator.

За зовнішньою простотою синтаксичної організації оповідання М. Вінграновського «Не дивись мені в спину...» криється складна смислова структура. З одного боку, у творі описується життєва ситуація — невчасне завершення зйомок фільму про Велику Вітчизняну війну, а з другого — передається різнопланова символічність зображуваного. Як відзначає Л. Собчук, художня майстерність у цьому оповіданні «зумовлена мистецьким *тактом* письменника, який спромігся уникнути прямолінійного публіцистичного пафосу, декларативної дидактики, ліричної стихії емоційного вибуху, підвівши читачів до зіткнення двох потоків образно-смислових асоціацій: руйнівного горизонту смерті (його символізують печальний Сивко і позбавлений польоту Лелека) і народження нового життя. Порозуміння і гармонія стосунків у світі тварин і людського породілля — такий найузагальненіший смисл цієї притчі-параболи» [7:13].

Оповідання М. Вінграновського «Не дивись мені в спину...» було предметом літературознавчих праць (Л. Собчук [7], Н. Трефяк [9], Т. Салига [2]). Синтаксична організація цього художнього твору не була об'єктом дослідження, хоча вона є невід'ємною частиною ідіостилу письменника, тому здійснений аналіз є актуальним. Студії із синтаксису художньої прози мають досить тривалу історію. На сучасному етапі слід назвати таких мовознавців, як С. П. Бирик [1], Н. Б. Ладиняк [5], З. Я. Омаєва [6] та багато ін.

Метою запропонованої статті є виявлення особливостей синтаксичної реалізації часопросторового виміру оповідання М. Вінгра-

новського «Не дивись мені в спину...». Для цього поставлено такі **завдання**: проаналізувати синтаксичні засоби та прийоми, що використовуються для художнього змалювання площин часу і простору в їх взаємодії; простежити функціонування ключових символічних образів у відповідних конструкціях; виявити синтаксичне оформлення їх композиційної ролі.

Оповідання починається безособовою конструкцією, що слугує зачином початкового ССЦ «Наближення зими і зйомка фільму»: *Було вже холодно* [3:294], — предикат якої передає стан природи, що зазнає в подальших реченнях конкретизації. Наступні два речення пов'язані ланцюжковим зв'язком:

Наближалась зима. Наступала зима, і в цих жовтих прибитих інесм холодних лісах я повинен був закінчити зйомки кінофільму: вивезти у ці дубові ліси артистів і ще тисячу людей на померзлі трави, на вітри, на древлянську воду кам'янистого Тетерева [3:294].

Вони мають присудки, що передають градацію (*наближалась* — *наступала*), причому другий присудок наділений семантикою невідворотності, що містить оцінку, яка й готує введення розповідача. Ланцюжковий зв'язок підтримує посилення ознаки в лексичних повторях: у предикаті (*було холодно*) та означенні (*в холодних лісах*), а також у контекстуальній синонімії (*померзлі трави*). Опис часопросторової площини продовжують речення з ланцюжковим зв'язком, що об'єднані прямим порядком слів:

Ліс був **порожнім**.

Порожні гнізда просвічували своїми чорними ребрами на синє небо і так само чорно мовчали [3:294].

Ознака в іменному складеному присудку *був порожнім* підтримується означенням *порожні* (гнізда). Порожнеча, безжиттєвість посилюється й епітетом *чорними (ребрами)* та обставиною способу дії з метафоричною семантикою *чорно (мовчали)*. Ланцюжковий зв'язок у подальшому забезпечується повтором обставини місця *на небо — у небі*. Парцеляція посилює ознаку, яка набуває розвитку:

У небі ніхто не літав. Навіть літаки [3:294].

Слід зауважити, що кожному описувану деталі (ліс, гнізда, небо та інші) М. Вінграновський подає з нового абзацу, що є рисою його ідіостилію. Цей описовий контекст об'єднаний планом минулого часу недоконаного виду. Як зауважує Г. Я. Солганик, ця граматична форма «виражає віднесеність до плану минулого, не маючи значення зміни дій, їх послідовності, вказівки на межу» [8:124]. В. В. Виноградов свого часу зазначав: «Минулий час недоконаного виду не рухає подій. Він описовий і зображувальний. Сам по собі він не визначає послідовності дій у минулому, а розміщує їх в одній площині, зображуючи й відтворюючи їх» [3:455]. Обрамленням аналізованого ССЦ слугує повтор першого і другого речення, які функціонують на початку оповідання. Письменник об'єднує їх у сполучниково-безсполучниковій конструкції таким чином, що перше слугує початковою предикативною частиною, а друге — останньою:

Було холодно, і я запізнався: цю битву я повинен був розпочати і закінчити ще літом, а вже **наближалась зима** [3:294].

Проаналізований опис тільки на перший погляд є пейзажною замальовкою. Він суміщає в собі три площини: реальну — це місцевість, у якій розташовувався і воював партизанський загін; кадрову — місце зйомок; символічну, що реалізується у відповідних ключових словесних образах, які по суті є архетипними символами: *дуб, ліс, небо, вода (Тетерев), гнізда*. Вони втілюють те, що існує споконвічно, бо пов'язане із зародженням і триванням життя, конкретно життя українського народу. Автор, використовуючи безособову конструкцію з головним членом, що містить категорію стану *синьо*, та озна-

чення *жовті (жовтий)* вводить колірний символ України:

Було синьо.

Жовті дуби твердо стояли в скляному повітрі, що і листя не падало, і не пере-креслювало їхньої жовтої тиші [3:294].

Лексема *дуб* як один із ключових словообразів уживається в тексті оповідання наскрізно, здебільшого у функції обставини місця або непрямого додатка: *вивезти у ці дубові ліси артистів і ще тисячу людей* [3:294]; *якось невідома істота стояла за дубами* [3:295] та ін. М. Вінграновський передає безжиттєвість лісового простору після воєнного лихоліття, уживаючи обставину способу дії *німо*, предикат *сиротіли (гнізда)* з оказіональною формою доконаного виду та означення *примерзла* (вода):

Німо стояли дуби, сиротіли гнізда на них, і примерзла по краях болота вода з повільними окунцями на дні, та пошматоване пір'я дикого голуба — нікого ніде не було [3:295].

Крім проаналізованих символічних атрибутів ландшафту, автор вводить образи коня, лелеки та жінки-матері, які також є архетипними символами. Визначальним серед них є образ коня, що в міфології вважається посередником між світом живих і мертвих. У творі він набуває додаткового смислового навантаження: є свідком воєнних подій, німим нагадуванням про них та уособленням пам'яті про тих, хто загинув у ті страшні часи.

Автор подає лейтмотив, що перегукується з назвою твору, в якому надзвичайно тонко передається відчуття погляду:

Хтось наче подивився мені в спину. Але коли я оглянувся — того лісового погляду вже не було [3:294].

М. Вінграновський поступово вводить загадкового персонажа, якому належить цей проникливий погляд: через неозначений займенник *хтось* у функції підмета, частку *наче*, що передає сумнів у реальності дії. Це пов'язано з тим, що створюваний словесний образ є реальним і водночас глибоко символічним.

У безсполучниковому складному реченні:

Ми вже сідали в машину, як знову хтось подивився: якось невідома істота стояла за дубами і пантрувала нас [3:295] —

автор використовує присудок *подивився* вже без частки, і в другій частині з'являються

присудки (*стояла, пантрувала*), що відбивають цілковиту реальність дії. У подальшому розгортанні в складній синтаксичній конструкції автор вводить уже однорідні підмети, які дають зрозуміти, що це все ж таки реальна істота:

Я виліз із машини, накинув кожух на опашки і пошелестів між дубами до Тетерева, де, на моє відчуття, хтось-то мав бути: **чи звір, чи людина** у цих давно необхідних лісах [3:295].

За нашими спостереженнями, автор не тільки подає окремими абзацами деталі опису довкілля та підготовки до зйомок, а й оформляє їх переважно одним реченням — простим чи складним. Це зумовлено необхідністю підкреслити те, що передається, а також смисловим чинником: в абзацах починає з'являтися по два і три речення з того моменту, як ключові словообрази із символічною семантикою починають об'єднуватися в одній площині:

Я посадив її [дружину. — О. А.] **під дубом**, подалі від знімального майдану, і вже хотів іти, як раптом знову відчув на собі той **учорашній лісовий невидимий погляд**. На цей раз він був десь тут поблизу **за дубами**, і я миттю пішов на нього, **в глибину лісу** [3:297].

У наведеному ССЦ виконавцем є розповідач, який і виконує це поєднання, оскільки саме він *посадив дружину під дубом і відчув той погляд, що переслідує його від початку перебування в місцевості, обраній для зйомок*. Обставина місця є постійно символічною — *тут поблизу за дубами*.

У наступному ССЦ уже суб'єктом дії є *кінь*. Ужита в реченні препозитивна обставина місця (чи непрямий додаток) *за прадубом* зазнає словотвірної зміни та супроводжується художніми означеннями:

За віковичним посивілим прадубом стояв **сивий кінь** і дивився на мене своїми сивими очима. Він не злякався, не відбіг, лише трохи підняв голову, наставивши око і вухо. **Біля коня** з перебитим крилом стояв обчухраний і худий **лелека** [3:297].

Останнє інверсоване речення починається з непрямого додатка *біля коня*, а завершується підметом *лелека* з препозитивними однорідними означеннями, що дає змогу не тільки пов'язати ці два символи, а й акцентувати увагу на кожному.

Слід зазначити, що «загадковий» кінь оприлюднюється тільки з появою дружини

розповідача, яка чекає народження дитини. Автор супроводжує словообраз коня фольклорним постійним означенням *сивий*, що зазнає актуалізації завдяки поєднанню з лексемами *очі, повіки*. М. Вінграновський реалізує ознаку давнини через спільнокореневі та синонімічні до попереднього епітети, якими наділяються інші слова-символи: *за віковичним посивілим прадубом стояв сивий кінь*. Ознака сивини в подальшому контексті об'єднується для обох істот присудком *сивіли* в значенні 'стояли':

Так **вони і сивіли удвох** переді мною **між дубами**, неначе примарні духи цього лісу і ще якогось іншого життя чи смерті. **У сивих коневих повіках** густо понабивалась крупа, наче **кінь** був в окулярах. **Лелека** ж дивився на мене своїм чорним крапельчастим оком так, неначе він, **лелека**, і **його сивий товариш** спіймали мене на якійсь підступності, і вже нікуди від них мені не втекти, мені та усім машинам моїм, гарматам, возам, людям, яких я привіз. Ну що ж, так тому бути! [3:297].

Наведене ССЦ завершує зав'язку твору. Його останнє окличне речення передає усвідомлення розповідачем відповідальності перед минулими і майбутніми поколіннями за своє кінематографічне втілення воєнних подій.

Перед тим як в оповіданні прозвучить команда «*зйомка*», письменник черговий раз вводить ключові образи, що об'єднуються словесним образом дружини-жінки-матері:

Я оглядаюся на **дружину**. Внизу, під волохатим дубом, зливаючись з крупою і листям, **вона** дивиться на мене. Червоні рожі на хустині горять мені. **Дружина** не сама: з лісу підійшов **сивий кінь** і став біля неї, наче на чатах. **Лелека**, так той уже примостився під полою її кожуха і задоволено виглядає своїм крапельчастим оком. Уявляю, як тремтить **його** змерзле тіло від раптової кожухової теплоти [3:299].

Друге речення починається двома обставинами місця, друга з яких має не тільки уточнювальне значення, а, головне, містить синтаксему *під дубом*. Далі йде обставина способу дії *зливаючись з крупою і листям*, що посилює попередній словесний образ. Символічність замальовки поглиблюється в безполучниковій конструкції, де підмет *кінь* обрамлюється присудками, що мають обставину способу дії, виражену порівняльним зворотом, — *наче на чатах*. Завершують ССЦ речення, в яких автор використовує вказівний

займенник *той* та особовий (присвійний) *його* замість лексеми *лелека*.

В описі обідньої перерви під час зйомок знову вжито ключові словообрази. Їх функціонування подається як реальне дійство через інверсований присудок *обідав* та прямий додаток *дубове листя*, використаних у різних предикативних частинах першого речення:

Тим часом обідав і **сивий кінь**: моя дружина піднімала з землі дубове листя і подавала його коневі. **Кінь** не жував, бо не було чим, а просто лигав його, не зводячи своїх **сивих очей** під окулярами з білокопитого красеня. Потім, начебто щось надумавши, неквапно опустив голову до листяної землі, пішов наче попаски до наших задимлених коней. Задня нога його волочилась і залишала на листі інесвий слід. **Кінь** підійшов до білокопитого красеня і довго розглядав його своїми печальними очима. Здивована решта коней повідривала очі від сіна і, в свою чергу, витріщилася на **Сивка**. **Сивко** повільно оглянув їх [3:300–301].

Спостерігаємо також те, що в третьому реченні опис дій коня супроводжується модальними частками (*начебто надумавши, пішов наче попаски*), що надають йому відтінку ірреальності, щоб підкреслити його глибинну семантику. Означення *інесвий* до додатка *слід* є контекстуальним синонімом до прикметника *сивий* і слугує засобом створення ланцюжкового зв'язку тексту. В аналізованому ССЦ функціонування ключового образу коня досягає своєрідного апогею, що полягає у введенні оніма *Сивко* спершу як додатка, а потім — підмета. Якщо під час зйомок *сніг* сприймався як небажане явище, то в розв'язці словесний образ *снігу* взаємодіє з лексичними компонентами, які підкреслюють ознаку 'сивий' — *холод, молоко*:

Усі були стомлені і щасливі: битва знята. І саме пішов **сніг**. Доки вантажилися машини, доки всі передягалися, **сніг** закрив собою порвану землю, наче тут нічого і не було.

Я підійшов до дружини, подав їй руку. **Холодна** щока дружини вже пахла **молоком**.

Сивко, забілений **снігом**, видавався ще сивішим, а лелека знову трусився біля нього від холоду [3:302].

У цьому ССЦ лексема *сніг* є підметом. У другому реченні він в інверсованій позиції, а в наступному складнопідрядному ускладненого типу з нього починається головна частина. У відокремленому означенні останнього речення лексему *сніг* хоча і вжито в давальному відмінку, ця форма позначає потенційного виконавця. М. Вінграновський синтаксичною організацією цього речення посилює колірну ознаку, закладену в онімі *Сивко*, використовуючи дієприкметник *забілений*, а також іменний складений присудок із кореніслівною тавтологією в призив'язковому члені (*видавався ще сивішим*) та підсилювальною часткою.

В останньому ССЦ завершується і розвиток лейтмотиву, переломним моментом є присудок *сподобалась*, що є антитетичним до попереднього із запереченням:

По **коневих очах** я зрозумів, що **Сивкові** ніхто не сподобався тут: ні люди, які удавали із себе партизанів і німців, ні артисти мої, ні коні...

Йому **сподобалась** лише моя дружина. Вона сказала йому до побачення і понесла свій великий, як глобус, живіт до машини.

Ми сіли в машину і поїхали. **Сивко** дивився нам услід. І коли вже не було нас видно, то на **Сивкову** спину вискочив лелека і, витягуючи задубілу шию, іще клацав **Сивкові** про нас [3:302].

Сивкові не могло подобатися те, що нагадувало якимось чином війну, він уподобав тільки жінку як носія майбутнього життя. Автор у завершальному абзаці тексту символічно тричі повторює ім'я коня у різних синтаксичних функціях — підмета, узгодженого означення, непрямого додатка.

Отже, особливості синтаксичної організації мови розповідача в оповіданні «Не дивись мені в спину...» зумовлені часопросторовою своєрідністю цього твору. М. Вінграновський реалізує безперервну темпоральну лінію, яка проходить через увесь твір: сива давнина — війна як порівняно недавнє минуле — сучасне — майбутнє, а також проектує накладання трьох окреслених просторових площин. Подальше дослідження синтаксичної організації творів письменника дасть змогу виявити конкретні риси, що характерні для його індивідуального стилю.

Література

1. Биби́к С. П. Оповідність в українській художній прозі : монографія / С. Биби́к. — К. : Луґанськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. — 288 с.

2. Вінграновський М. С. Вибрані твори: у 3 т. / М. Вінграновський. — Тернопіль : Богдан, 2004. — Т. 1: Повісті й оповідання. — 352 с.
3. Вінграновський М. С. Вибрані твори: у 3 т. / М. Вінграновський. — Тернопіль : Богдан, 2004. — Т. 3: Повісті й оповідання. — 352 с.
4. Виноградов В. В. Русский язык (Грамматические учения о слове) / В. В. Виноградов / Под ред. Г. А. Золотовой. — 4-е изд. — М. Рус. яз., 2001. — 720 с.
5. Ладиняк Н. Б. Естетична функція синтаксису прози Івана Багряного : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 / Н. Б. Ладиняк. — К., 2007. — 20 с.
6. Омаева З. Я. Синтаксические конструкции экспрессивного типа как средство выражения авторских интенций (на материале художественных произведений В. В. Набокова) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / З. Я. Омаева. — Махачкала, 2006. — 176 с.
7. Собчук Л. В. Проза Миколи Вінграновського і проблеми художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 / Л. В. Собчук. — Тернопіль, 2007. — 20 с.
8. Солганик Г. Я. Стилистика текста : Учеб. Пособие / Г. Я. Солганик. — М. : Флинта, Наука, 1997. — 256 с.
9. Трефяк Н. І. Рецепція містичних образів та сюжетів прози Миколи Вінграновського / Н. І. Трефяк. — Питання літературознавства. — Вип. 84. — С. 247—254.

УДК 811.161.2'42

Ю. В. Крапива

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Алюзія в публіцистичному тексті (на матеріалі журнальних статей українського інтернет-видання «Політика і культура»)

Крапива Ю. В. Алюзія в публіцистичному тексті (на матеріалі журнальних статей українського інтернет-видання «Політика і культура»). Статтю присвячено аналізу алюзії в публіцистичному тексті. Під час дослідження, проведеного на матеріалі статей українського видання «Політика і культура», встановлено функціональне навантаження цього художнього прийому в тексті зазначеного типу. За умови розпізнавання маркера алюзії, наявного в поверхневій структурі тексту, що є вихідною точкою для когнітивного оброблення тексту, активації відповідного фрейму в концептуальній системі реципієнта можна констатувати значне приращення смислу під час цього процесу.
Ключові слова: *алюзія, маркер алюзії, публіцистичний текст, когнітивне оброблення тексту.*

Крапива Ю. В. Аллюзия в публицистическом тексте (на материале журнальных статей украинского интернет-издания «Политика и культура»). Данная статья посвящена анализу случаев употребления аллюзии в публицистическом тексте. В ходе исследования, проведенного на материале статей украинского издания «Политика и культура», определена функциональная нагрузка этого художественного приема в тексте рассматриваемого типа. При условии распознавания маркера аллюзии, включенного в поверхностную структуру текста, которая является отправной точкой для когнитивной обработки публицистического текста, активации соответствующего фрейма в концептуальной системе реципиента можно констатировать значительное приращение смысла как результат данного процесса.
Ключевые слова: *аллюзия, маркер аллюзии, публицистический текст, когнитивная обработка текста.*

Krapiva Yu. V. Allusion in Publicistic Text (on the material of the Ukrainian magazine 'Politika i Kultura' articles). The paper in question presents the analysis of allusion in publicistic text. In the course of this study conducted on the material of the Ukrainian magazine 'Politika i Kultura' articles the function of this artistic device in the text of the given type is considered. In case the allusion marker in the surface structure of the text is identified, the relevant frame in the recipient conceptual system is activated an intensive increase of meaning is the result of the cognitive processing of publicistic text.
Key words: *allusion, allusion marker, publicistic text, cognitive processing of text.*

Традиційно алюзію розглядають як художній прийом, свідомий натяк автора на загальновідомий літературний або історичний факт, а також на відомий художній твір [6].

Мета пропонованої статті — проаналізувати випадки експлуатації цього художнього прийому в публіцистичному тексті й установити функції алюзії у тексті зазначеного типу та доцільність звернення до такого складного в когнітивному аспекті феномена. Останній аспект і визначає актуальність нашого дослідження, оскільки процес когнітивного оброблення публіцистичного тексту залишається в центрі уваги представників сучасного мовознавства [1; 3; 5 та ін.].

Публіцистичний текст розглядаємо як продукт медіадискурсу — явища, що реалізується в діалектичній єдності мовних і медійних ознак й утворюється у результаті взаємодії політичних, економічних й історико-культурних чинників [7].

Комунікативна настанова текстів зазначеного типу є такою: 1) передати фактуальну інформацію та 2) сформулювати певне ставлення до цих фактів, надати їм оцінку експліцитним чи імпліцитним способом [4].

Матеріалом нашого дослідження слугували журнальні статті українського інтернет-видання «Політика і культура» (<http://www.pik.com.ua/>).

Згідно з теорією алюзії, у її складі виділяють маркер або репрезентант та денотат. Маркер — це елемент досліджуваного тексту, який відсилає читача до певного літературного твору або історичної події. Денотатом є художній текст або факт дійсності, на який здійснено посилення відповідним маркером алюзії [8].

Маркери алюзії, наявні в поверхневій структурі тексту, діють як когнітивні стереотипи — стандартні уявлення, пов'язані з використанням певних творів художньої літератури, а також назв, власних імен, з якими в носіїв тієї чи іншої етнічної мови пов'язані певні асоціації, у тому числі асоціації з конкретними історичними фактами й подіями. Низка таких когнітивних стереотипів із загального культурного фонду властива певному етнолінгвістичному дискурсу.

Аналіз статей українського інтернет-видання «Політика і культура» за 2013–2014 рр. свідчить про те, що алюзію використано переважно в авторських статтях. У нижченаведеному прикладі продуцент тексту звертається до відомої назви одного з романів Оноре де Бальзака:

«Блиск і ниць старого генералітету: як і хто готуватиме командувачів нової української армії?» [ПіК, 1.10.2014]. Центральна проблема значного скорочення військових навчальних закладів, а також стану військових шкіл в Україні схарактеризована автором крізь призму згаданої алюзії.

У розглянутому прикладі опис референційної ситуації здійснено в іронічний спосіб. Як відомо, іронія є елементом критичного дискурсу. Внаслідок іронічного зображення референційної ситуації виражено несхвальну оцінку автора щодо предмета викладу.

При цьому продуцент публіцистичного тексту використовує іронію як засіб імпліцитного вираження оцінності. А випадки іронічного зображення подій є наслідком таких властивостей реципієнта, як критичність у сприйнятті інформації та нетерпимість до нав'язуваної йому ЗМІ категоричної оцінності.

Очевидним є, що алюзія на класику світової літератури розрахована на обізнаного реципієнта. Відповідно, за допомогою цього прийому журналіст апелює до потенційної аудиторії, зокрема, авторська стаття Олега Бая орієнтована на елітарного читача. Звернення до алюзії є своєрідним способом відшукати «свого» реципієнта тексту. Крім власне апелятивної функції, алюзія сприяє встановленню відношення «свій — чужий» між продуцентом і реципієнтом тексту на підґрунті спільної семіотичної бази та естетичних смаків, а отже, можна говорити ще про одну важливу функцію алюзії в публіцистичному тексті.

У масиві аналізованих журнальних статей наявні також маркери алюзії на історичні події, як-от: *«Чи можливо повторення «Мюнхену 38», якщо дипломатія — мистецтво можливо-го? Думка дилетанта»* [ПіК, 17.08.2014].

Репрезентант алюзії щодо Мюнхенських домовленостей 1938 р. є стимулом, що активує фрейм реципієнта стосовно згаданої історичної події, який потенційно може містити таку інформацію. Приблизно 3 мільйони етнічних німців, що мешкали в Судетській області Чехословачії, вимагали возз'єднання з Німеччиною. Керівництво Німеччини, зокрема Гітлер, розглядало цей конфлікт як привід для війни з Чехословачією, останню підтримували такі країни, як Англія та Франція. Сподіваючись зупинити назріваючу II Світову війну, саме прем'єр-міністри цих держав і підписали славнозвісну Мюнхенську угоду, згідно з якою Судети приєднали до Германії.

Автор статті, Олег Бай, проводить паралелі між історичними подіями, маркером яких у поверхневій структурі тексту виступає «*Мюнхен 38*», і переговорами України й Росії стосовно воєнного конфлікту на Донбасі та Луганщині.

При цьому денотат алузії розглядається продуцентом тексту як певна модель ситуації, застосовувана для характеристики іншої ситуації, у якій потенційно має місце подібне становище справ. Відповідно, поява маркера алузії в поверхневій структурі тексту вимагає від реципієнта статті здійснення певних ментальних операцій для декодування імпліцитної інформації.

Звертаючись до алузії, продуцент розраховує на принцип апперцепції, за якого сприйняття та оцінка поданої фактуальної інформації спирається на наявний у концептуальній системі реципієнта фрейм, активований маркером алузії.

Прикметним є те, що в сучасному медіадискурсі алузія будується не тільки з посиланням на літературні чи історичні феномени, але й на знаки популярної масової культури, зокрема на кінематографічні твори, як-от, у статті під назвою «*Виборча «Санта-Барбара»: куми, брати, коханці*» [ПіК, 1.10.2014].

Як бачимо з вищенаведеного прикладу, у публіцистичному тексті, на відміну від тексту художньої літератури, алузія не виконує своєї базової естетичної функції, а спрямована на досягнення гумористичного ефекту: продуцент журнальної статті висміює так звану «сімейственість нардепів». Указану особливість можна розглядати як одну з принципових відмінностей алузії в тексті зазначеного типу від такої в художньому творі.

Маркери алузії, як правило, розташовано в заголовку статті, оскільки ця позиція в тексті є найбільш ефективною для виконання атрактивної функції, як-от: «*«Кандидат Немо»: опозиція до останнього ховатиме свого «єдиного»*» [ПіК, 22.05.2013] (алузія на персонаж відомого роману Ж. Верна з заміною елемента на такий, що пов'язаний з темою статті — висування єдиного кандидата в президенти).

Однак в окремих випадках можна спостерігати дублювання репрезентанта алузії з певними модифікаціями і в основній частині статті, наприклад:

«*Гуманітарний «троян»: як Путін заводить техніку до зони АТО.*

...«*Троянський кінь» вже на кордоні.*» [ПіК, 15.08.2014].

Функціональне навантаження цього художнього прийому не вичерпується атрактивною, апелятивною, фатичною й оцінною функціями. Серед не згаданих вище функцій перш за все треба назвати референтну — функцію посилання на певний денотат алузії. Маркер алузії, що має вербальну репрезентацію в публіцистичному тексті, після етапу розпізнавання виконує функцію логічного антецедента, на підґрунті якого реципієнт відтворює ті елементи тексту, які набули семантичної компресії. Наприклад:

«*Український Клондайк: нова влада не чіпає «прокурорський» нелегальний бізнес людей Януковича*» [ПіК, 16.07.2014].

У вищенаведеному прикладі з концептуальної системи реципієнта активовано фрейм «*Клондайк*», до складу якого, залежно від індивідуальних параметрів читача, потенційно може входити така інформація. Це назва золотоносного району в басейні р. Клондайк, де на початку 20 ст. було зафіксовано так звану «золоту лихоманку», що розпочалася з відкриттям родовищ.

У розглянутому прикладі алузія є джерелом імпліцитної інформації, оскільки в такий спосіб журналіст сигналізує про прибуток від нелегального видобутку піску в Україні, який оцінюється мільярдами, що «закопані на річних берегах».

Конструюючи текст і уводячи до його поверхневої структури маркер алузії, продуцент тексту програмує активацію декларативних знань реципієнта про референтів (як правило, активацію знань історичного й філологічного характеру).

Отже, за умови розпізнавання маркера алузії, наявного в поверхневій структурі тексту, що є вихідною точкою для когнітивного оброблення тексту, активації відповідного фрейму в концептуальній системі реципієнта можна констатувати значне «прирошення» смислу [2] під час цього процесу ще на етапі визначення ментальної моделі й переходу до теми тексту. Але це стає можливим тільки за умови долучання до когнітивного оброблення тексту всіх попередніх знань реципієнта тексту-джерела з його (реципієнта) апперцепційної бази.

Залежно від обсягу спільного епістемологічного фону продуцента та реципієнта публіцистичного тексту, невдача спостерігається як на етапі розпізнавання маркера алузії, так і на етапі декодування денотата алузії та активації «запрограмованих» асоціацій, що ви-

никають у свідомості реципієнта тексту й формують цілісне уявлення про повідомлювану тему.

Як бачимо, у публіцистичному тексті алюзія є багатофункціональною. Зазначений художній прийом виконує низку функцій, а саме: атрактивну, референтну, апелятивну, фатичну, емотивну й оцінну.

При цьому випадки звернення до алюзії, за нашими спостереженнями, не є чисельними в публіцистичному тексті й переважають, як правило, в авторських статтях. Долучання

зазначеного художнього прийому до побудови тексту дає журналісту можливість вирішити два основні комунікативні завдання: реалізувати симультанно інформативну та оцінну функції. Завдяки асоціаціям, які виникають у реципієнта як реакція на появу маркера алюзії, та конотаціям стосовно денотата алюзії, описувана в статті ситуація може постати в комічному і/або іронічному світлі.

Діахронічне вивчення алюзії в публіцистичному тексті відкриває перспективи для подальшого дослідження.

Література

1. Александрова О. В. Когнитивно-прагматические особенности построения дискурса в средствах массовой информации / О. В. Александрова // Текст и дискурс : традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования : сб. науч. тр. — Рязань, 2002. — С. 80—83.
2. Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове / В. В. Виноградов; отв. ред., предисл. Г. А. Золотова. — 3-е изд., испр. — М. : Высш. шк., 1986. — 640 с.
3. Дейк Т. А. ван. Язык, познание, коммуникация : сб. статей / Т. А. ван. Дейк; пер. с англ. яз. под ред. В. И. Герасимова; вступ. ст. Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова. — Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 308 с.
4. Крапива Ю. В. Дискурсивные особенности публицистического текста / Ю. В. Крапива // Вісник Харків. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. — 2005. — № 666. — С. 133—137.
5. Крапива Ю. В. Механізми когнітивного оброблення публіцистичного тексту (на матеріалі україномовних коротких журнальних статей) / Ю. В. Крапива // Вісник Харків. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. — 2010. — № 910. — Ч. 1. — С. 511—515.
6. Словарь литературоведческих терминов : более 500 терминов и понятий / Сост. С. П. Белокурова. — СПб : Паритет, 2007. — 315 с.
7. Fowler R. Language in the News. Discourse and Ideology in the Press / R. Fowler. — London : Routledge, 1991. — 265 p.
8. The Poetics of Literary Allusion // PTL: A Journal for descriptive poetics and theory of literature. — Ben-Porat, 1976. — No 1. — P. 109—121.

УДК 811.162.1

М. І. Половинкіна

Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, м. Київ

Лексико-семантичне мікрополе *brązowy* у польських поетичних творах кінця XIX першої половини XX ст.

Половинкіна М. І. Лексико-семантичне мікрополе *brązowy* у польських поетичних творах кінця XIX — першої половини XX ст. Стаття присвячена аналізу мікрополя *brązowy*, що об'єднує лексеми із семантикою коричневого кольору, у творах польських поетів кінця XIX — першої половини XX ст., а саме К. Пшерви-Тетмаєра, Я. Каспровича, Л. Стаффа, Ю. Тувіма, М. Павліковської-Ясножевської, М. Вольської, Б. Островської та К. Іллаковичуни. Під час дослідження було визначено лексичний склад мікрополя, характерні особливості його компонентів та їхню сполучуваність. Окрім цього, було проаналізовано типові та нетипові випадки слововживання, а також окреслено межі перетину мікрополя *brązowy* з іншими лексико-семантичними мікрополями.

Ключові слова: лексико-семантичне мікрополе, колористика, коричневий колір, польська поезія.

Половинкина М. И. Лексико-семантическое микрополе *brązowy* в польских поэтических произведениях конца XIX — первой половины XX ст. Статья посвящена анализу микрополя *brązowy*, объединяющего лексемы с семантикой коричневого цвета, в произведениях польских поэтов конца XIX — первой половине XX в., а именно К. Пшервы-Тетмайера, Я. Каспровича, Л. Стаффа, Ю. Тувима, М. Павликовской-Ясножевской, М. Вольской, Б. Островской и К. Иллаковичуны. В ходе исследования был определен лексический состав микрополя, характерные особенности его компонентов и их сочетаемость. Кроме этого, были проанализированы типичные и нетипичные случаи словупотребления, а также очерчены границы пересечения микрополя *brązowy* с другими лексико-семантическими микрополями.

Ключевые слова: лексико-семантическое микрополе, колористика, коричневый цвет, польская поэзия.

Polovynkina M. I. The lexical-semantic microfield *brązowy* in the Polish poetic works of the late XIX — early XX century. This article analyzes the microfield *brązowy*, which unites the lexemes with semantics of brown color, in the works of Polish poets of the late XIX — early XX century: K. Przerwa-Tetmajer, J. Kasproicz, L. Staff, J. Tuwim, M. Pawlikowska-Jasnorzevska, M. Wolska, B. Ostrowska, K. Iłakowiczówna. During the investigation we have determined the lexical composition of the microfield, the characteristics of the components and their compatibility. In addition, the typical and atypical cases of lexical usage have been analyzed and the boundaries of crossing of the microfield *brązowy* and other lexical-semantic microfields have been defined.

Key words: lexical-semantic microfield, coloristics, brown color, Polish poetry.

Лексико-семантичне поле являє собою смислову парадигму, що об'єднує лексеми за спільною семантичною ознакою. До складу такого поля входять лексичні одиниці, що належать до різних частин мови та різних мовних форм (діалекти, соціолекти тощо). Складність лексичного рівня мови обумовлюється, зокрема, структурою та розташуванням лексико-семантичних полів, які можуть характеризуватися суміжністю, підрядністю, наявністю зон перетину та ін. У межах лексико-семантичних полів як загальних сукупностей лексем, поєднаних гіпо-гіперонімічними відношеннями, існують підрядні групи — мікрополя [3:5–10]. Теорію лексико-семантичних полів досліджували такі вчені, як Г. С. Щур [5], І. І. Чумак-Жунь [4], Т. В. Ковальова [3], А. К. Башаріна [1] та ін. Разом із цим, лексико-семантичне поле кольору в польській поезії досліджено недостатньо. Саме цьому і присвячена наша стаття.

Лексико-семантичне поле *kolor*, що існує у польській мові, об'єднує мікрополя *czerwony*, *zielony*, *żółty* тощо. У цій статті ми розглянемо лексико-семантичне мікрополе *brązowy*. Матеріальною базою дослідження стали твори польських поетів кінця XIX — першої половини XX ст., а саме К. Пшерви-Тетмаєра [12], Л. Стаффа [13], Я. Каспровича [8], Ю. Тувіма [15], М. Павліковської-Ясножевської [10], М. Вольської [16], Б. Островської [9] та К. Іллаковичуни [7].

Дослідження проводилося на матеріалі 852 поетичних творів. У проаналізованих нами поезіях були виділені такі лексеми із семантикою коричневого кольору: *brązowy*, *brąz*, *kasztan*, *musztardowy*, *smagły*, *śniady*,

śniadolicy, *gniady*, *brunatny*, *piwny*, *czekoladowo-ciemno-lila*, *rdzawy*.

Ці лексеми відрізняються за:

– частиномовною належністю (*brąz* — субстантив, *brązowy* — ад'єктив; цікаво, що в проаналізованих поезіях нам не трапилося жодних інших частин мови, що належали б до лексико-семантичного мікрополя *brązowy*);

– відтінковою семантикою (*rdzawy* — рудо-коричневий, *musztardowy* — жовтуватокоричневий);

– ступенем деривації (*śniady* → *śniadolicy*);

– складністю будови (*brązowy* — проста, однокомпонентна лексема, *czekoladowo-ciemno-lila* — складна, трьохкомпонентна);

– належністю до ядра / периферії (*brązowy* — ядерна колорема, *musztardowy*, *brunatny* — відтінкові, периферійні колоремами);

– наявністю неколірного компонента (*śniady* — суто колірна лексема, *śniadolicy* — колорема із вказівкою на об'єкт);

– лексичною валентністю (*brązowy* — нейтральна, універсальна колорема із широкою сполучуваністю, *gniady*, *smagły*, *śniady*, *piwny* — вузькоспеціалізовані колоремами з обмеженою лексичною валентністю);

– типовістю / нетиповістю (*brązowy* — типова, традиційна колорема, *czekoladowo-ciemno-lila* — нетипова колорема, побудована на основі оригінального авторського поєднання двох кольоропозначень та інтенсифікатора колірної ознаки);

– експліцитністю / імпліцитністю (*musztardowy* — експліцитна колорема, в основі якої лежить назва реалії матеріального світу — гірчиці, а колірною мотивацією слугує її забарвлення).

Лексико-семантичне мікрополе *brązowy*, представлене у проаналізованих польських творах, вирізняється серед інших лексико-семантичних мікрополів. Як бачимо, йому характерна досить розгалужена синонімічна система, при цьому деривативне поле виражено порівняно слабо (зауважимо, що це стосується компонентів даного мікрополя лише у межах досліджуваних нами ліричних творів, а не польської мови в цілому).

Дещо неоднозначним є такий колір, як *musztardowy* (*musztardowa ropucha* (М. Pawlikowska-Jasnorzewska, «Ropucha»)). Його основу складає *brązowy*, який, проте, має жовтуватий, рудуватий або зеленуватий відтінок. Таким чином, цю колорему можна вважати пограничною — такою, що знаходиться на периферії лексико-семантичного мікрополя, яке межує із сусідніми мікрополями (*żółty, pomarańczowy, zielony*).

Цікаво, що певні кольоропозначення, зокрема з лексико-семантичного мікрополя *brązowy*, характеризуються вузькою лексичною сполучуваністю, а в деяких випадках навіть моносполучуваністю. Так, колорема *piwny* традиційно використовується лише для зображення коричневого кольору очей: *piwny kolor źrenicy* (J. Kasprówicz, «Na targu»). Цей колір є суто «польським» — хоча ми й можемо перекласти його як *коричневий*, але все ж цілковитий відповідник підібрати важко, адже він утворений зовсім іншим шляхом і від іншого кореня (пор.: пол. *piwne oczy* та укр. *карі очі* або рос. *карие глаза*).

В основі деяких компонентів лексико-семантичного мікрополя *brązowy* лежить та чи інша реалія матеріального світу, що є природним носієм даного кольору. У цьому виявляється імпліцитність вираження колірної ознаки [4:10–13]. Цікаво, що в деяких випадках ця реалія використовується як колорема, не зазнаючи при цьому жодних словозмінних модифікацій, наприклад: *kasztan włosów* (J. Tuwim, «Ona»).

Нарівні з кольоронайменуванням *piwny* обмеженою лексичною валентністю характеризуються колоремами *smagły* та *śniady* — вони традиційно вживаються для позначення коричневого кольору шкіри: *Safo śniada* (М. Pawlikowska-Jasnorzewska, «Usarz skrzydłaty. IV»), *Barnaba śniady* (К. Źłakowiczówna, «Lew. W pustyni»), *śniadolica rusalka* (L. Staff, «Echo»), *smagła twarz* (М. Wolska, «Runy»), *kosiarz smagły* (К. Źłakowiczówna, «Śmierć na Szumawie»), а також *gniady*, що вживається

в описах масті коней: *gniada sierść* (J. Kasprówicz, «Na targu»).

У перерахованих вище прикладах компоненти лексико-семантичного мікрополя *brązowy* вживаються у прямому значенні та відображають зовнішність істот (тварин, людей, міфічних персонажів). Пряме значення кольоронайменувань, що входять до складу цього мікрополя, спостерігається також в описах елементів пейзажу: *ziemia brunatna* (J. Tuwim, «Eksperyment»).

Незважаючи на те, що лексеми на позначення коричневого кольору найчастіше використовуються у прямому значенні, в культурі ця барва має також символічне значення.

Коричневий колір — це символ упевненості, непохитності, стабільності, згуртованості, землі, дерев, спокою, перемир'я. Людина, що знаходиться під впливом коричневого кольору, за словами Ліліан Бондс, надзвичайно наполеглива та несхильна до хвилювань [2:204–205]. На думку лікарів, людина, яка надає перевагу цьому кольору, перебуває у стані перетому й виснаження. У східній культурі та культурі хіпі коричневий символізує смерть, злиття із землею, почуття спустошення.

За даними польської дослідниці Єви Тележинської, лексема *brązowy* у XIX ст. використовувалася передусім для позначення предметів, зроблених із бронзи [14:14–16]. Поступово ця лексема почала набувати колірного значення і зараз використовується як аналог укр. *коричневий*.

Незвичний та оригінальний приклад використання лексеми *brązowy* знаходимо в одній із поезій К. Пшерви-Тетмаєра: *dźwięki pełne, szerokie, brązowe* («O sonecie»). У цьому прикладі домінує власне первинне значення цієї лексеми, пов'язане не з кольором, а з матеріалом — бронзою. Таке нехарактерне поєднання створює у свідомості реципієнта асоціативний образ, що поєднує звук і відповідний метал, — образ дзвонів. Саме вони характеризуються повним, густим, насиченим звучанням, про яке писав К. Пшерва-Тетмаєр. Цікаво, що адресат розуміє інтенцію мовця (у даному випадку — автора твору), незважаючи на те, що останній не використовує прямої згадки про відповідний предмет — дзвін:

Lubię te dźwięki pełne, szerokie, brązowe,
brzmiące wiecznie tą samą melodyjną nutą.
a w nieskończoną różność motywów rozsnutą,
jak mgły na jednym niebie w przeróżną posnowę
[12:50].

Прагматичний ефект досягається шляхом замінення одних мовних засобів іншими, при цьому з'являються додаткові смисли, що потребують інтерпретації, а отже, мовлення стає семантично глибоким і багаторівневим.

Кольоронайменування *rdzawy* характеризується семантичною бінарністю. У первісному, більш традиційному розумінні, воно використовується у прямому сенсі — для позначення оксиду заліза. Вторинне значення є колористичним і вказує на характерне забарвлення цієї хімічної сполуки. Польський тлумачний словник вважає синонімом кольорема *rdzawy* лексему *brunatnoczasty* [11:833]. Отже, у межах цієї лексеми присутні такі колірні семантичні компоненти, як *czzerwony*, *brązowy* та *pomarańczowy*. Оскільки межі лексико-семантичних мікрополів є досить розмитими, часом однозначно встановити приналежність лексеми до того чи іншого мікрополя досить складно. Ми зараховували кольоронайменування *rdzawy* до лексико-семантичного мікрополя *brązowy*, проте воно також може бути зараховане до мікрополів *czzerwony* або *pomarańczowy*.

Так, *rdzawy* сприймається як *brązowy* у таких прикладах: *rdzawa kałuża* (J. Kaspro-wicz, «Dies irae») — при цьому *brązowy* мотивується такими асоціаціями, як «бруд», «земля» тощо; *rdzawa powłoka gliny* (J. Kaspro-wicz, «Święty Boże, święty mocny»). У прикладі *rdzawe liście brzoź* (K. Przerwa-Tetmajer, «Wzrozy») те ж саме кольоронайменування бачиться реципієнтом вже у межах лексико-семантичного мікрополя *pomarańczowy* чи навіть *żółty*.

Дуже цікаве та поетичне визначення відтінку коричневого кольору подає Ю. Тувім у творі «Kwiaty polskie»:

[...] brąz taki prawie
jak cukier umoczony w kawie [15:14].

Завдяки такому порівнянню в уяві реципієнта створюється зображення епізоду з повсякденного життя, що робить описуваний предмет ближче, зрозуміліше та доступніше

для пересічного індивіда. Зважаючи на біле забарвлення цукору та темно-коричневе, майже чорне забарвлення кави, припускаємо, що автор мав на меті зобразити світлий відтінок коричневої барви, оскільки основою колірної мотивації у наведеному уривку є саме цукор — а отже, і білий колір, який переважає над чорно-коричневим (цукор із домішкою кави, а не кава із домішкою цукру).

У тому ж творі Ю. Тувіма знаходимо ще один цікавий колірний опис: *Murzyn koloru kawy i cygara*. У наведеному прикладі характер забарвлення передається імпліцитно, при цьому автор використовує не традиційні кольоронайменування, а лексеми, що позначають побутові реалії (предмети), які є носіями відповідного кольору. Таким чином, колір зображується опосередковано, в описовий спосіб.

У межах лексико-семантичного мікрополя *brązowy* можлива семантична транспортація, тобто перенесення значення, що проявляється насамперед у вигляді такого явища, як синекдоха. Так, Ю. Тувім у творі «Kwiaty polskie» вживає словосполучення *kraj brunatny*. Зазначена колорема як компонент лексико-семантичного мікрополя *brązowy* асоціюється із землею (грунтом), а земля — із батьківщиною, а отже, всім рідним краєм.

Отже, лексико-семантичне мікрополе *brązowy* у мові польської поезії кінця XIX — першої половини XX ст. має значний синонімічний потенціал, при цьому деривація не є продуктивною. Для деяких компонентів цього мікрополя характерна вузька лексична сполучуваність. Лексико-семантичне мікрополе *brązowy* перетинається, зокрема, з такими мікрополями, як *zielony*, *żółty*, *pomarańczowy*, *czzerwony*, між якими існують дифузні зони. Коричневий колір у польській мові може передаватися імпліцитно, за посередництвом тих чи інших реалій матеріального світу, що є носіями цього кольору. Крім того, в межах даного мікрополя існує явище синезтезиї, що дозволяє поєднувати лексичні поняття з акустичними.

Література

1. Башарина А. К. Понятие «Семантическое поле» / А. К. Башарина // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. — 2007. — Том 4, № 1. — С. 93—96.
2. Бондс Л. Магия цвета. Цветотерапия на каждый день / Л. Бондс. — Санкт-Петербург : Питер, 1997. — 384 с.
3. Ковальова Т. В. Лексико-семантичні поля кольоративів в українській поезії початку XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / Т. В. Ковальова ; Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.Сковороди. — Х., 1999. — 19 с.

4. Чумак-Жуль І. І. Лексико-семантичне поле кольору в мові поезії І.О. Буніна: склад, структура, функціонування: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.02 «Російська мова» / І.І. Чумак-Жуль ; НАН України, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. — К., 1996. — 22 с.
5. Щур Г. С. Теории поля в лингвистике / Г. С. Щур. — М. : Наука, 1974. — 255 с.
6. Bjelajeva I. Niepodstawowe nazwy barw w języku polskim, czeskim, rosyjskim i ukraińskim / I. Bjelajeva. — W., 2005. — 227 s.
7. Ёлакoвiчoвнa К. Wiersze 1912-1959 / К. Ёлакoвiчoвнa. — W. : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. — 256 s.
8. Kasprowicz J. Wybór poezji / J. Kasprowicz. — Wrocław-Warszawa-Kraków: Wydawnictwo Ossolińskich, 1990. — 474 s.
9. Ostrowska B. Wiersze wybrane / B. Ostrowska. — W. : Czytelnik, 1955. — 278 s.
10. Pawlikowska-Jasnorzewska M. Poezje / M. Pawlikowska-Jasnorzewska. — W. : Czytelnik, 1966. — 144 s.
11. Popularny słownik języka polskiego. — W. : PWN, 2002. — 1304 s.
12. Przerwa-Tetmajer K. Poezje / K. Przerwa-Tetmajer. — W. : Czytelnik, 1966. — 144 s.
13. Staff L. Poezje zebrane w 2 t. / L. Staff. T. 1. — Warszawa, 1967. — 1147 s.
14. Teleżyńska E. Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida / E. Teleżyńska. — W. : Uniwersytet Warszawski, 1994. — 203 s.
15. Tuwim J. Kwiaty polskie / J. Tuwim. — W.: Czytelnik, 1995. — 302 s.
16. Wolska M. Poezje wybrane / M. Wolska. — Kraków: Wydawnictwo literackie, 2002. — 527 s.

Актуальні проблеми лексикографії і текстології

УДК 811.161.2'374:001.4

Л. Г. Боярова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Академічні перекладні словники як сфера фіксування української термінологіки: нормативний аспект

Боярова Л. Г. Академічні перекладні словники як сфера фіксування української термінологіки: нормативний аспект. У статті розглянуто в нормативному аспекті терміни і номені, кодифіковані в академічних загальномовних російсько-українських словниках, опублікованих у певний проміжок часу (20-рр. XX ст. – 10-і рр. XXI ст.). Простежено динаміку імперативних і диспозитивних мовних норм в українській термінології. Словникова кодифікація українських термінів засвідчує зміни в мові та свідомий вплив суспільства на розвиток термінологічної норми. Визначено екстралінгвальні чинники, що впливають на динаміку мовної норми в термінології.

Ключові слова: *термінологія, загальномовна лексикографія, термін-варіант, імперативна норма, диспозитивна норма.*

Боярова Л. Г. Академические переводные словари как сфера фиксации украинской терминологии: нормативный аспект. В статье рассмотрены в нормативном аспекте термины и номены, кодифицированные в академических общеязыковых русско-украинских словарях, опубликованных в определенный отрезок времени (20-е гг. XX ст. – 10-е гг. XXI ст.). Прослежена динамика императивных и диспозитивных языковых норм в украинской терминологии. Словарная кодификация украинских терминов свидетельствует об изменениях в языке и о сознательном влиянии общества на развитие терминологической нормы. Определены экстралингвальные факторы, влияющие на динамику языковой нормы в терминологии.

Ключевые слова: *терминология, общеязыковая лексикография, термин-вариант, императивная норма, диспозитивная норма.*

Boyarova L. G. Academic translation dictionaries as a fixation field of Ukrainian terminological vocabulary: normative aspect. The present article is devoted to the analysis of terminology and nomenclature in normative aspect, which are codified in the academic general linguistic Russian-Ukrainian dictionaries, published within a certain period of time (from the 20-s of the 20th century to the 10-s of the 21st century). The dynamics of imperative and dispositive language norms is retraced. Dictionary codification of Ukrainian terms indicates changes in the language and deliberate influence of the society on the development of the terminology norm. The extralinguistic factors influencing the language norm dynamics have been defined.

Key words: *terminology, general linguistic lexicography, term-variant, imperative norm, dispositive norm.*

Мовні засоби, які є зразком суспільного спілкування в певний період розвитку мови і суспільства, кодифікують у словникарських працях різного типу. Сфера фіксування мовних одиниць, використовуваних у фаховій комунікації, — це не лише термінографія, але й загальномовна перекладна лексикографія, у якій традиційно подають різногалузеві спеціальні одиниці. Академічні російсько-українські словники мають особливе місце в історії українського словникарства, оскільки довгий час саме вони були єдиним типом загальномовних лексикографічних праць, у яких фіксувалися мовні норми. Матеріал цих словників, опублікованих

із 20-х рр. XX ст. до сьогодні, дає змогу виявити основні тенденції в змінюванні мовних норм як в національній мові в цілому, так і в українській термінології зокрема.

Об'єктом нашої уваги є терміни й номені, кодифіковані в загальномовних російсько-українських словниках, що видані Українською академією наук (Комісія для складання словника української живої мови) [РУС 1924–1933], Інститутом мовознавства імені О. О. Потебні АН УРСР [РУС 1956¹; РУС

¹ Інститут мовознавства АН УРСР підготував і видав 1937 року однотомний «Російсько-український

1970¹], Інститутом української мови НАН України [РУС 2003; РУС 2011–2014]. Базовим для мовного аналізу є російсько-український словник у 3-х томах за редакцією А. Кримського та С. Єфремова [РУС 1924–1933] — перша академічна лексикографічна праця такого типу в радянській Україні. За відсутності в національному словникарстві 20-х — поч. 30-х рр. ХХ ст. ґрунтовних загальномовних словників іншого типу, зокрема тлумачного, цей перекладний словник перебрав на себе багато функцій і став у царині мовознавства «одним з монументальних пам'ятників українського культурного відродження 20-х років <...>» [7:32]. У «Передньому слові» до цієї лексикографічної праці зазначено, що Постійна комісія для складання словника живої української мови при Українській Академії Наук «<...> мала перед собою два головні завдання: 1) дати відповідний потребам часу реєстр слів російських і 2) вичерпати якомога глибше багаті і мало ще досліджені лексичні скарби української мови» [РУС 1924–1933]. Укладачі «Російсько-українського словника» підкреслюють, що він «<...> в українських своїх перекладах живовидячки відбивав той великий поступ, що зробила українська літературна мова протягом останніх десятиліттів, а надто останніх років, коли вона сталася органом широкого культурного і державного вжитку. В цьому редакція вбачає найбільшу вагу цього словника супроти попередніх, що обмежувалися мало не на самому етнографічному матеріалі та на словах давнішої художньої (теж переважно народницько-етнографічної) літератури» [РУС 1924–1933]. Ця словникарська праця не перевидавалася, тому особли-

вого значення набуває електронна версія трьох томів, що з'явилася 2007 року. Завдання статті — проаналізувати динаміку мовних норм в українській термінології від 20-х — 30-х рр. ХХ ст. до сьогодні на матеріалі словників визначеного типу, підготовлених лексикографічними колективами Академії наук України як суб'єктами мовного планування. До аналізу залучено іменникові мовні одиниці та прикметникові, що є компонентами складених спеціальних назв.

Лінгвісти розрізняють багато видів норми залежно від аспекту аналізу одиниць мови в нормативному плані. Так, із погляду обов'язковості мовної норми та її вибірковості до наукового обігу введено термінологічні назви «імперативна норма» й «диспозитивна норма» (див. докладніше [1]), які чітко окреслюють зміст номінованих понять. У лінгвістиці імперативна норма — це обов'язкова норма для всіх мовців, що не допускає вибору (наприклад, *адвокат*, *балет*, *вальці*, *верстат*, *графіка*, *дисплей*, *доданок*, *золото*, *ротор*), а диспозитивна норма — норма варіантна, що допускає вибір (наприклад, *бусол*, *бусел*; *вольєра*, *вольєр*; *домкратовий*, *домкратний*; *живокіст*, *живокість*). У сфері фіксування термінологіки як диспозитивну норму здебільшого кодифікують тотожні за значенням спільнокореневі форми однієї мовної одиниці, що є її варіантами. Отже, у межах норми можуть функціонувати дві (і більше) термінні назви зі спільним коренем як схвалена мовним колективом диспозитивна норма, що визначає припустимий для системи української мови діапазон варіювання форми спеціальної одиниці. Модифікації плану вираження термінів можуть відбуватися на акцентуаційному, фонематичному, словотвірному, граматичному рівнях у межах того самого плану змісту.

Укладачі кожного з аналізованих словників зазначають у передмові, які спеціальні одиниці включено до загальномовної лексикографічної праці: «Щодо термінологічного матеріалу з різних паростей знання та техніки, то, розуміється, Словник більш-менш обмежується термінами ширшого — загальноосвітнього — значіння <...>» [РУС 1924–1933]; «<...> З обмеженням добиралася до словника наукова і технічна термінологія і номенклатура. Вузько-спеціальні терміни і номенклатурні слова окремих наук, мистецтв і техніки не запроваджувалися до словника. Найповніше в словнику представлені

словник», який за задумом упорядників мав стати навчальною, нормативною книжкою. Як відзначають науковці, зокрема Л. Паламарчук, це завдання було зреалізовано лише частково «<...> хоча б уже через недостатній його обсяг (до 70 авт. аркушів)» [5:72]. 1948 року опубліковано великий академічний «Російсько-український словник» (80 тисяч реєстрових російських слів), який витримав кілька перевидань. Ми залучили до мовного аналізу матеріал другого видання цього словника (1956 р.), виготовленого фотомеханічним способом, у якому виправлено лише друкарські помилки.

¹ 1968 року вийшов із друку академічний тритомний «Російсько-український словник» (120 тисяч реєстрових російських слів), тираж якого був додрукований 1969 р. та 1970 р. Ми залучили до мовного аналізу матеріал цього словника, надрукованого у 1970 р. із виправленими друкарськими помилками.

терміни філософії, суспільних наук і мистецтв поряд з політичною термінологією, як такі, що найбільше вкоренилися в загальнолітературній мові» [РУС 1956:ХІІ]; «Словник містить багато наукових термінів, термінів культури і мистецтва, які зустрічаються в пресі і художній літературі. Вузькоспеціальні терміни і номенклатурні слова окремих галузей науки, мистецтва, техніки до словника не внесені» [РУС 1970:ХІV]; «Реєстр Словника поповнюється лексичними одиницями: <...> включено спеціалізовану лексику галузевих терміносистем — авіації, автосправи, астрономії, біології, генетики, геології, екології, економіки, етнології, інформатики, медицини, міфології, політології, психології, релігії, спорту, справочництва, телекомунікації, теології, уфології, фармацевтики, фінансової справи тощо» [РУС 2003:І]; «Реєстр Російсько-українського словника по можливості якнайповніше охоплює <...> найпоширеніші наукові й технічні терміни з урахуванням того, що загальномовний перекладний словник не має підміняти собою термінологічний» [РУС 2011–2014:VІІІ]. Як бачимо, у наведених цитатах переважає думка, що до перекладного словника для широкого загалу слід включати найпоширеніші в мовному колективі назви на позначення спеціальних понять. Слід зауважити, що на сьогодні такого критерію добору термінних одиниць до загальномовної лексикографічної праці недостатньо, оскільки у ХХІ ст. швидко змінюється інформаційний простір і словник має подавати таку фахову інформацію з різних галузей діяльності людини, яку мусять знати неспеціалісти і яка підвищує загальнонауковий і культурний рівень сучасної людини. На наш погляд, проблему включення спеціальної лексики до сучасного загальномовного словника можна розв'язувати на підставі кількох критеріїв, тобто багатоаспектно: критерію когнітивно-комунікативної значущості терміна, критерію нормативності терміна, критерію сучасності терміна (див. докладніше [3]). Зауважмо, що в передмові до РУС 2003 (див. вище) указано на подання в цій словникарській праці спеціальних мовних одиниць великої кількості галузевих терміносистем, деякі з яких є новим об'єктом для загальномовної перекладної лексикографії в Україні. Укладачі ще одного сучасного академічного російсько-українського словника зазначають у передмові, що його реєстр і відповідно перекладна частина поповнилися новою лекси-

кою, а також лексикою попередніх десятиліть, яка стала широкоживаною саме останнім часом. «Це слова і вирази соціального, політичного, економічного, культурно-освітнього характеру, нові наукові й технічні терміни <...>» [РУС 2011–2014:VІІІ]. На сьогодні виразною є тенденція до збільшення кількості термінних одиниць у загальномовних лексикографічних працях. Сучасні словникарі враховують нові напрямки розвитку лексичної системи української мови, зокрема її «термінологізацію». Лексикографи відповідальні за той термінний матеріал, який вони включають до загальномовного словника, оскільки мовці знайомляться з національним термінофондом насамперед у таких працях, і тому ця сфера фіксування термінології набуває особливого значення.

Обсяг термінолексики, поданої в названих академічних російсько-українських словниках, дає змогу простежити динаміку мовних норм за великий проміжок часу (20-і рр. ХХ ст. — 10-і рр. ХХІ ст.). Можна виокремити досить велику кількість імперативних норм, що кодифіковані в кожному зі словників і є стабільним нормативним фондом в українській термінології. Наприклад: *аккумулятор, гірник, голуб, графіт, камера, камінь, канал, контра́така, механічний, мікроб, нафта, пігмент*. Водночас ми, поперше, не виявили диспозитивних норм, однакових в усіх аналізованих словниках, а по-друге, зафіксували модифікації імперативних норм. Причину цього вбачаємо в тому, що аналізовані лексикографічні праці укладалися в різні періоди мовного планування в термінології, а отже, відмінними були мовна політика, мета термінологічного планування та критерії нормативності спеціальної мовної одиниці (див. докладніше [4]). Так, у «Російсько-українському словнику», опублікованому 1956 року, кодифікування нормативних термінів і номенів відбувалося на інших теоретичних засадах, ніж у «Російсько-українському словнику» 1924–1933 рр. видання: укладачі цієї праці надавали перевагу мовним одиницям, що вживалися в російській мові¹.

¹ Таке «внормування» української мови простежуємо вже в «Російсько-українському словнику» 1937 року видання (це був перший академічний російсько-український словник після сумнозвісних репресивних бюлетенів), і саме з цього часу у сфері фіксування української мови почали відбуватися кардинальні змі-

Така ж тенденція засвідчена й у “Російсько-українському словнику” 1970 року видання. Наприклад:

РУС 1924–1933	РУС 1956	РУС 1970
<i>а́ктовий</i>	<i>а́ктовий</i>	<i>а́ктовий</i>
<i>альбо́м, альбу́м</i>	<i>альбо́м</i>	<i>альбо́м</i>
<i>аритме́тика</i>	<i>арифме́тика</i>	<i>арифме́тика</i>
<i>балетма́йстер</i>	<i>балетме́йстер</i>	<i>балетме́йстер</i>
<i>ва́нний, ва́нновий</i>	<i>ва́нний</i>	<i>ва́нний</i>
<i>жаргоно́вий</i>	<i>жарго́нний</i>	<i>жарго́нний</i>
<i>зеніто́вий, зенітний</i>	<i>зенітний</i>	<i>зенітний</i>
<i>кри́зовий</i>	<i>кри́зисний</i>	<i>кри́зисний</i>
<i>лако́вий</i>	<i>лако́вий</i>	<i>лако́вий</i>
<i>метеоро́вий, метеоро́ний</i>	<i>метеоро́ний</i>	<i>метеоро́ний</i>
<i>мусо́новий, мусо́нний</i>	<i>мусо́нний</i>	<i>мусо́нний</i>

Підґрунтям лексикографічного опрацювання мовного матеріалу укладачами РУС 1956 і РУС 1970 стала нова мовна політика в радянській Україні, проголошена в 1933 році (див. докладніше [2]). Теорія термінотворення, яку почали розробляти українські лексикографи у 20-х рр. ХХ ст., зазнала суттєвих змін, і це відбито як у партійних документах, так і в публікаціях Науково-Дослідчого Інституту Мовознавства [6]. Ю. Шевельов зазначає, що з цього часу «<...> радянська система встановлює контроль над структурою української мови: забороняє певні слова, синтаксичні конструкції, граматичні форми, правописні й орфоепічні правила, а натомість пропонує інші, ближчі до російських або й живцем перенесені з російської мови» [8:267]. Партійні настанови щодо вживання мовних одиниць в українській мові та засобів їх творення на довгі роки визначили норми та їхню словникову кодифікацію, зокрема в термінології. Можна говорити про те, що було порушено природний розвиток фахової лексики української мови й динаміку мовних

норм у термінології за радянської доби слід кваліфікувати як штучну.

На початку 90-х рр. минулого століття зі зміною мовної політики в Україні науковці почали переглядати норми, що з’явилися в національному термінофонді з екстралінгвальних причин у радянський час.

У передмові до академічних російсько-українських словників, які вийшли друком у ХХІ столітті, зазначено: «Українська частина Словника зорієнтована на актуалізацію традиційних (часто призабутих) українських відповідників, винесення їх на перше місце та уточнення при них ремаркування» [РУС 2003:І]; «<...> Уточнено принципи добору і переглянуто послідовність подання українських еквівалентів (відповідників) до російських реєстрових слів, коментарів і ремарок до них» [РУС 2011–2014:VI]. Оскільки в реєстрах цих лексикографічних праць є велика кількість термінних одиниць, можна говорити про те, що укладачі поставили за мету відновлювати не лише загальномовну українську лексику, але й національну термінологію.

Відзначмо, що в нормувальній роботі лексикографів зумовила, зокрема, появу досить великої кількості диспозитивних мовних норм порівняно з аналізованими словниками 1956 і 1970 рр. видання внаслідок активізування питомих моделей термінотворення. Унормування термінології, розпочате в 90-х рр. ХХ ст., продовжується й потребує чіткої програми та часу, оскільки «зросійщення» системи української мови протягом багатьох десятиріч спричинило великі зміни в нормативній базі національного термінофонду, що відбито в сучасних загальномовних словниках. Ми подаємо зіставний аналіз РУС 1924–1933 і РУС 2003, РУС 2011–2014, який дає можливість визначити динаміку мовних норм у національній термінології з погляду їхньої обов’язковості та вибірковості від 20-х рр. ХХ ст. до сьогодні:

ни, що призвели до «зросійщення» її сфери функціонування.

1. Диспозитивні норми стали на сьогодні імперативними:

РУС 1924–1933	РУС 2003, РУС 2011–2014
в'язільник, в'язальник, в'язій	в'язальник
дисконт, дисконто	дисконт
діялог	діалог
інжені[é]р	інженёр
кенгуру, кенгур	кенгуру
кисневий, кисенний	кисневий
китоловський, китоловний	китоловний
кометний, кометовий	кометний
короїда, короїд	короїд
лакмусовий	лакмусовий
лексиколог	лексиколог
лопатень, лопать	лопать
магнійовий, магнійний	магнієвий
метал, металь	метал
метеорограф	метеорограф
теслярство, теслёрство	теслярство

2. Імперативні норми замінені на інші обов'язкові норми:

РУС 1924–1933	РУС 2003, РУС 2011–2014
аквареля	акварель
алгебра	алгебра
амбровий	амбровий
бензіна	бензін
вексельвий	вексельний
віоля	віола
вольт	вольт
гарпуна	гарпун
діяграма	діаграма
забудовець	забудовник
імбёр	імбір
концертмайстер	концертмейстер
корвет	корвет
лісохемічний	лісохімічний
логаритм	логарифм

3. Імперативні норми стали на сьогодні диспозитивними:

РУС 1924–1933	РУС 2003, РУС 2011–2014
бабák	ба[й]бáк
баляса	балясина, баляса

бісмут
лагуновий
портретник
порфіровий
п'ядák
хутряний

вісмут, бісмут
лагуновий, лагунний
портретіст, портретник
порфірний, порфіровий
п'ядák, п'ядун
хутровий, хутрянний

4. Диспозитивні норми замінені на інші вибіркóві норми:

РУС 1924–1933	РУС 2003, РУС 2011–2014
гарпунник, гарпунár	гарпунник, гарпунёр
лажевий	лажевий, лажний
лимановий, лиманський	лимановий, лиманний
мідяній, мідний, мідевий	мідний, мідяній
позика, позичка	позика, позичка

Сучасні імперативні й диспозитивні норми в українській термінології (деякі з них подані вище) зумовлені такими екстралінгвальними чинниками: 1) багаторічним «зросійщенням» національного термінофонду як у сфері функціонування, так й у сфері фіксування (РУС 1956 і РУС 1970 легалізували це «зросійщення»); 2) унормуванням української термінології, що здійснюється в незалежній Україні різними суб'єктами мовного планування; 3) правописом, на який зорієнтовані укладачі аналізованих російсько-українських словників.

Висновкова частина. Змінення мовної норми може бути зумовлене як саморозвитком мови, так і зовнішніми чинниками, зокрема процесами, що відбуваються в суспільстві. Динаміка імперативних та диспозитивних норм в українській термінології, зафіксована в аналізованих академічних словниках, дає підстави говорити про те, що від 30-х рр. ХХ ст. до сьогодні вона зумовлена здебільшого саме позамовними чинниками. Визначальною нормативною тенденцією в національній термінології є замінення диспозитивних норм імперативними. Мовний аналіз засвідчує також досить велику кількість модифікованих імперативних норм у сучасних аналізованих словниках порівняно з імперативними нормами в російсько-українському словнику за редакцією А. Кримського і С. Єфремова.

Література

1. Боярова Л. Г. Імперативні й диспозитивні норми в українській термінології (90-і рр. ХХ ст. – початок ХХІ ст.) / Л. Г. Боярова // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна : Серія «Філологія». — 2007. — № 50. — Вип. 765. — С. 39—43.
2. Боярова Л. Г. Прикметникові термінологічні назви в загальномовних академічних словниках / Л. Г. Боярова // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна : Серія «Філологія». — 2013. — №1080. — Вип. 69. — С. 184—189.

3. Боярова Л. Термінологічна лексика в загальномовному тлумачному словнику / Людмила Боярова // Лексикографічний бюлетень : зб. наук. праць / [Відпов. ред. д. філол. н., проф. В. Німчук]. — К., 2008. — Вип. 17. — С. 13—24.
4. Боярова Л. Українська термінологія як об'єкт мовного планування / Людмила Боярова // Wiener Slavistischer Almanach. — Wien, 2006. — Band 58. — С. 223—233.
5. Паламарчук Л. С. Українська радянська лексикографія (Питання історії, теорії та практики) / Л. С. Паламарчук. — К. : Наук. думка, 1978. — 203 с.
6. Хроніка НДІМ // Мовознавство, 1934. — № 2. — С. 139—145.
7. Шевельов Ю. Портрети українських мовознавців / Юрій Шевельов. — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2002. — 132 с.
8. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1941) : Стан і статус / Юрій Шевельов // Вибрані праці : у 2 кн. Кн. I. Мовознавство / [Упоряд. Л. Масенко]. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 26—279.

Список умовних скорочень лексикографічних джерел

- РУС 1924–1933 – Російсько-український словник / За ред. А. Кримського та С. Єфремова. — К. : Держ. вид-во України–УАН, 1924–1933. — Т. 1–3, А–П. [Електронний ресурс].— Режим доступу: http://r2u.org.ua/html/krym_details.html.
- РУС 1956 – Російсько-український словник / Гол. ред. М. Я. Калинович. — К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1956. — 804 с.
- РУС 1970 — Російсько-український словник : у 3 т. / АН УРСР, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні ; Гол. редактор І. К. Білодід. — К. : Наук. думка, 1970.
- РУС 2003 – Російсько-український словник / І. О. Анніна, Г. Н. Горюшіна, І. С. Гнатюк та ін. — К. : Абрис, 2003. — 1424 с.
- РУС 2011–2014 — Російсько-український словник : у 4 т. / І. С. Гнатюк, С. І. Головащук, В. В. Жайворонок та ін. — К. : Знання, 2011–2014.

УДК 811.161.2'374.26

E. V. Kuprijanov

National Technical University Kharkiv Polytechnic Institute

Electronic dictionary classification as problem of modern computer lexicography

Купріянов Є. В. Класифікація електронних словників як проблема сучасної комп'ютерної лексикографії. Стаття присвячена проблемі розроблення типології електронних словників на сучасному етапі розвитку комп'ютерної лексикографії. Уточнено поняття *комп'ютерний словник*, виокремлено його головні ознаки, що необхідно враховувати під час побудови класифікації. Розглянуто існуючі класифікації електронних словників, запропоновані вітчизняними й зарубіжними науковцями, та виокремлено їх недоліки. Запропоновано власну класифікацію комп'ютерних словників та параметри, за якими вона має відбуватися. **Ключові слова:** *електронний словник, комп'ютерна лексикографія, текст, гіпертекст, типологія словників.*

Купріянов Е. В. Классификация электронных словарей как проблема современной компьютерной лексикографии. Статья посвящена проблеме разработки типологии электронных словарей на современном этапе развития компьютерной лексикографии. Уточнено понятие *компьютерный словарь*, выделены его основные признаки, которые необходимо учитывать при создании классификации. Рассмотрены классификации, предложенные отечественными и зарубежными учеными, а также выделены их недостатки. Предложена собственная классификация компьютерных словарей и параметры, по которым она должна осуществляться. **Ключевые слова:** *электронный словарь, компьютерная лексикография, текст, гипертекст, типология словарей.*

Kuprijanov E. V. Electronic dictionary classification as problem of modern computer lexicography. The present article is devoted to electronic dictionary typology classification with regard to the recent developments in modern computer lexicography. The notion *electronic dictionary* is defined and its main signs to be taken into account for elaboration of dictionary classification. The classifications of national and foreign researchers are considered and their main disadvantages are revealed. The author's own classification of electronic dictionary is offered and parameters to be used while carrying out this classification.

Key words: *electronic dictionary, computer lexicography, text, hypertext, dictionary typology.*

The active development of electronic dictionaries and their broad application in research and practical activities require conducting theoretical lexicography studies. In this context, a most topical issue is building classification of electronic dictionaries and defining criteria by which they should be classified. There have been attempts to resolve this issue in several works by Ukrainian, Russian and foreign researchers, namely I. Zavaruyeva [1], Yu. Marchuk [3], S. Merkulova [4], R. Mysak [5], L. Nelubin [6], V. Perebyinis [8], N. Syvakova [9], V. Chernytsky [10], Carolin Müller-Spitzer [13], Gilles-Maurice de Schryver [12], Verónica Pastor [15] et al. However the electronic dictionary in classifications proposed is considered as a software product, not from lexicographic point of view.

The goal of our research is to propose lexicographic approach to electronic dictionary classification. To achieve this goal it is necessary to: 1) define the notion *electronic dictionary* and mark out its signs to be taken into account when building classification; 2) propose criteria necessary to distinguish different types of electronic dictionaries; and 3) elaborate our typology of electronic dictionaries on the basis of the criteria proposed.

There is no common understanding among the researchers of what electronic dictionary is. For example, Ye. Karpilovska and V. Perebyinis interpret this term as “a dictionary compiled by computer” [2, 8]. But this definition isn't correct since the computers are used to create not only electronic dictionaries but paper dictionaries too. In our opinion, though *computer* as a creation tool and working environment is a main sign of the notion analyzed, it cannot be regarded as determinative one. A rather broad definition is given by I. Zavarueva: “electronic dictionary is a computer database of the entries specifically coded to facilitate quick search of the words with regard to morphological form and with the possibility of searching word combinations (word usage) and changing the direction of translation (for example Ukrainian-Russian or Russian-Ukrainian)” [1]. The given definition marks out the following signs of the notion: *da-*

tabase, specifically coded entries and quick search. Unfortunately this definition is not correct either because it is also applicable to the term *computer version* of a paper dictionary interpreted as “a form of computer presentation of existing paper dictionaries and, therefore, this is nothing more but the lexicographic material transformed from paper into electronic form using computer tools” [8:54]. The same can be said about H. Nesi's definition: The term electronic dictionary (or ED) can be used to refer to any reference material stored in electronic form that gives information about spelling, meaning, or use of words [14:140].

A special consideration deserves the idea expressed by Ya. Pervanov electronic dictionary is “a new structured text having definite volume, aim and bearing definite idea” [7:54]. As C. Muller-Spitzer notes, in the context of electronic dictionaries, it is worth noting that “text” includes data represented in different media: as text, audio files, videos, graph-based views, etc. [13:2]. The signs considered by the researchers to be most characteristic to the electronic dictionaries and non-attributable to paper dictionaries are the following: 1) combination of text and hypertext form of material representation [1, 11, 13]; 2) availability of verbal and non-verbal means of lexical unit description [13]; 3) search facilities: within dictionary itself (in entry, wordlist) and in other resources posted on the Internet [1, 15]. As for the latter it is worth noting that the electronic dictionaries are not isolated objects, merging with other linguistic resources (other online dictionaries) and thus forming the global lexicographic space. Due to this fact the scope of the data that can be obtained are not limited to a book volume or even to a library, it covers the global information resources, reducing considerably time for search and access to the information required.

Thus *electronic dictionary* is a special lexicographic characterized by non-linear textual structure (the scope of which depends on a user's queries), inside and outside search, harmonic combination of different types of information (phonetic, semantic, encyclopedic etc.) in

one entry, verbal and non-verbal means of information representation and possibility of connecting with other information resources. From our point of view this definition reflects the main signs of the notion and they should be considered fundamental while classifying electronic dictionaries. Before we propose our dictionary typology we find necessary to survey existing classifications set forth in the works of key lexicographers.

For example, I. Zavaruyeva and Gilles Maurice apply in their electronic dictionary typology such parameters as: form (*online dictionaries* located in the Internet and *dictionaries in electronic form* distributed on CD), information arrangement (*textual* and *hypertextual* dictionaries) [1, 12]. Hypertextual dictionaries can be *creolized* (containing extra-linguistic elements such as pictures, audio and video) and *non-creolized dictionaries*; dichotomy “paper dictionary — electronic dictionary” (*based on a paper dictionary and newly developed*) [1].

According to V. Chernytsky, electronic dictionaries must be classified by the parameters “operational system” and “loading mode”. Thus they are divided into: *those designed for MS DOS* and *those for Windows* (multifunctional dictionaries); *non-residential* (with their own shell program) and *residential* (called from other applications, e.g. text processors) [10].

A word list arrangement is considered to be determinative by N. Sivakova for distinguishing different types of electronic dictionaries: frequency-ordered, alphabetically ordered, thesauruses, thematically grouped, concordances, special purpose dictionaries (meant for specific tasks, i.e. semantic synthesis), combined (arranged by several parameters, for example frequency-alphabetically ordered) dictionaries [9].

R. Mysak and Lehr use information medium and devices as parameters for their classification. Electronic dictionaries are divided into: “1) *computer dictionaries* (those set up on desktop computers or notebooks); 2) *pocket dictionaries* (recorded in pocket electronic devices etc.); 3) *mobile dictionaries* (used in mobile telephones). *Computer dictionaries* are subdivided into: 1) *stationary* (installed on computer hard disk); 2) *portable* (distributed on CDs); 3) *online dictionaries* (available and accessible in the Internet).” The combinations of these types are possible [5:52–53].

The above listed classifications have disadvantages, namely: 1) making great focus on technical aspects of electronic dictionaries and

2) ignoring parameters important for user such as vocabulary, lexicographic arrangement of material on macrostructure and microstructure elements and its representation form. Our idea is that the electronic dictionaries (not machine-oriented dictionaries) can be classified in the same way as paper dictionaries: encyclopedic (*Encyclopedia Britannica*, *Електронна енциклопедія українського козацтва*, *Энциклопедия Кругосвет*) and linguistic dictionaries (*Oxford English Dictionary*, *Інтегрована лексикографічна система «Словники України»*, *Электронный словарь Ожегова*). Linguistic dictionaries can be monolingual (*СЛОВНИК.НЕТ*, *Толковый словарь Владимира Даля он-лайн*) and bi-, multilingual (*Пролинг УЛИС Online*, *АВВУ Lingvo*). To linguistic dictionaries can be attributed those including vocabulary/ terminology of different areas (for example, *АВВУ Lingvo containing biology, medicine, machine building, engineering, building and other technical terms*) and those covering single area (*Webopedia*, *Російсько-український коксохімічний словник*, *Англо-русский специализированный словарь нефтяной промышленности ЕСТАСО*). As a result of recent developments in computer lexicography it has become possible to combine linguistic and encyclopedic information of lexical units in electronic dictionary. (*Електронний глосарій фітонімів*, *Словник гідротурбінних термінів Turbolex* та *Комплексний словник-довідник із фразеологізмів Луганської області*). As for word list arrangement, linguistic dictionaries can be alphabetically-ordered (like in English-Ukrainian dictionary *«Глоса»*) and thesauri (*Тезаурус з комп'ютерної лексикографії*, *тезаурус з лінгвістичної термінології*, *GEMET Thesaurus*). Regarding language varieties, electronic dictionaries fall into normative dictionaries, or literary language dictionaries (*Інтегрована лексикографічна система «Словники України»*, *Толковый словарь Ожегова он-лайн*), regional dialect dictionaries (*Українські говірки Донеччини*) and social-group dialect dictionaries (*словник сленгу хімі*, *словник злодійського жаргону* etc., available at slovník.com.ua).

In some cases computer dictionaries are impossible to be categorized as they can combine at the same time the elements of different dictionaries. For example the electronic glossary of phytonym terms compiled by N. Sivakova includes the elements of special-purpose (phytonym term system is described), explanatory

(a definition to each phytonym are given), translation (English and Russian equivalents are listed), etymologic (the reference about phytonym terms origin is provided), encyclopedic (the lifetime, geographical range and pictures of plants are indicated) and codifying (a great number of equivalents to Latin terms are codified in Russian and English languages) dictionaries. Another example of a complex dictionary is *Thesaurus on Ecology* (compiled by M. Koviagina) which combines translation dictionary and thesaurus.

The *Semantic dictionary of Ukrainian Language* (*Семантичний словник української мови*) represents a special type of electronic dictionary. Its title is rather relative because it contains not only linguistic information about word (hyper-hyponym characteristics) but also encyclopedic information about an object denoted by the word (geographical range and usage of a plant). The dictionary also shows how the object is reflected in Ukrainian culture (for example, a *dog-rose* as a symbol of love, beauty and ornament of tableware), folklore (for example, a *periwinkle* in a song “*Halia carries the water*”) and everyday life (a *periwinkle* as name of cake).

Thus, the electronic dictionaries are proposed to be classified both by conventional parameters: 1) vocabulary (*general-purpose* or *special-purpose dictionaries*), 2) number of languages (*monolingual, bilingual and multilingual dictionaries*), 3) destination (*translation, explanatory dictionaries* etc. or *complex dictionaries*); 4) adherence to language norms: (*dictionaries of literary or spoken language*); and by criteria peculiar only to computer lexicography: 1) linguistic (*textual* and *hypertextual dictionaries*, with hypertext linking the entries and outer language resources, such as Wikipedia, Lingvo.pro etc.); 2) dichotomy “paper dictionary — electronic dictionary” (*based on a paper dictionary and newly developed*); 3) availability of terms used in one or several areas in case of terminology dictionaries (*dictionaries containing terms to be used in a single or several areas*); 4) information form: *textual dictionaries, audio dictionaries and video dictionaries*. The example of audio dictionary is a dictionary of *Ukrainian dialects of Donetsk region* and the example of a video dictionary is *online encyclopedia of distinguished people* the video materials of which are devoted to outstanding painters, scientists, military leaders and politicians.

Literature

1. Заваруева И. И. Об одной возможной классификации электронных словарей / И. И. Заваруева // Вісн. Харк. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. — 2007. — № 765, вип. 50. — С. 67—70.
2. Карпіловська Є. А. Вступ до прикладної лінгвістики: комп'ютерна лінгвістика. / Є. А. Карпіловська, — Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. — 188 с.
3. Марчук Ю. Н. Вычислительная лексикография / Ю. Н. Марчук. — М., 1973. — 183. с.
4. Меркулова С. В. Автоматизированные толковые словари и контекстное определение : дисс... канд. филол. наук : спец. 10.02.21 «Структурная, прикладная и математическая лингвистика» / С. В. Меркулова. — М., 1999. — 189 с.
5. Мисак Р. Комп'ютерні словники : класифікація та укладання / Роман Мисак // Проблеми української термінології : [зб. наук. праць]. — Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2008. — С. 52—55.
6. Нелюбин Л. Л. Перевод и прикладная лингвистика / Л. Л. Нелюбин. — М. : Высшая школа, 1983. — 208 с.
7. Перванов Я. А. Заметки по электронной лексикографии [Электронный ресурс] / Я. А. Перванов. — Режим доступа : <http://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1107/1107.1753.pdf>
8. Перебийніс В. І. Традиційна та комп'ютерна лексикографія : [навч. посіб.] / В. І. Перебийніс, В. М. Сорокін — К. : Вид. центр КНЛУ, 2009. — 218 с.
9. Сивакова Н. А. Лексикографическое описание английских и русских фитонимов в электронном глоссарии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.21 «Прикладная и математическая лингвистика» / Н. А. Сивакова. — Тюмень, 2004. — 28 с.
10. Черницький В. Б. Комп'ютерна лексикографія : [навч. посіб.] / В. Б. Черницький. — Нац. ун-т кораблебудування ім. адм. Макарова. — Миколаїв : НУК, 2004. — 81 с.
11. Dziemianko A. On the use(fulness) of paper and electronic dictionaries [Electronic resource] / Anna Dziemianko. — Access mode : https://www.academia.edu/3195210/On_the_use_fulness_of_paper_and_electronic_dictionaries.

12. Gilles-Maurice de Schryver. Lexicographers' dreams in the electronic-dictionary age [Electronic resource] / Gilles-Maurice de Schryver. — Access mode : <http://tshwanedje.com/publications/dreams.pdf>.

13. Müller-Spitzer C. Textual structures in electronic dictionaries compared with printed dictionaries: a short general survey [Electronic resource] / Carolin Müller-Spitzer. — Access mode : http://www1.ids-mannheim.de/fileadmin/lexik/owid/Preprint_Mueller-Spitzer_HSK5.4-Article11_01.pdf.

14. Nesi H. The Use and Abuse of EFL Dictionaries. How learners of English as a Foreign Language Read and Interpret Dictionary Entries (Lexicographica Series Maior 98)/ H. Nesi. — Tübingen: Max Niemeyer, 2000. — 149 p.

15. Veronica Pastor. Search techniques in electronic dictionaries: a classification for translators [Electronic resource] / Veronica Pastor, Amparo Alcina. — Access mode : <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/32816/45010.pdf?sequence=1>.

УДК 811.161.2'42

Р. Л. Сердега

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Формальна варіативність виражених реченням повір'їв

Сердега Р. Л. Формальна варіативність виражених реченням повір'їв. Питання варіативності (варіантності) мовних одиниць не нове в мовознавстві й досліджене на різних мовних рівнях. Активно зокрема вивчалася варіантність фразеологізмів, проте варіанти повір'їв не були предметом вивчення. У статті розглянуто формальну варіантність виражених реченням повір'їв. Частіше в аналізованих конструкціях зустрічається синтаксична варіативність, але вона може поєднуватися з іншими видами формальної варіантності (морфологічною, словотвірною, фонетичною) і навіть варіативністю лексичною тощо.

Ключові слова: *повір'я, варіантність, формальна варіативність, паремія.*

Сердега Р. Л. Формальная вариативность выраженных предложением поверий. Вопрос вариативности (вариантности) языковых единиц не новый в языкознании и исследовался на разных языковых уровнях. Активно, например, изучалась вариантность фразеологизмов. Однако варианты поверий не были предметом изучения. В статье рассмотрена формальная вариантность выраженных предложением поверий. Чаще в анализируемых конструкциях встречается синтаксическая вариативность, но она может совмещаться с другими видами формальной вариантности (морфологической, словообразовательной, фонетической) и даже вариативностью лексической.

Ключевые слова: *поверье, вариантность, формальная вариативность, паремия.*

Serdega R. L. Formal variability expressed by the sentence beliefs. The question of variability (variance) of language units is not new in linguistics and has been studied at different language levels. Actively, for example, the alternativeness of phraseological units was studied. However, variants of beliefs were not the subject of study. The article describes the formal variance of the beliefs expressed by the sentence. In the analyzed designs syntactic the variability meets more often. But it can be combined with other types of formal variations (morphological, word-formation, phonetic), and even lexical variance.

Key words: *belief, variance, formal variability, proverbs.*

Взаємодія двох протилежних тенденцій у складі фразем і паремій (тенденція до стабільності в семантиці, формі та їх структурі і протилежна — тенденція до формального оновлення мовної оболонки) породжує численні й різноманітні варіанти, під якими ми будемо розуміти такі лексико-граматичні різновиди мовної одиниці, які за тотожності загального значення й збереження образної

основи допускають синонімічну заміну компонентів, видозміну їх порядкового розташування та граматичних форм. У статті ми зосередимося на різних видах формальної варіативності повір'їв. Матеріалом для цієї розвідки слугували факти, вилучені нами з двох збірників: „Прислів'я. Прикмети та повір'я українського народу” (2006) [2] і М. Н. Шкода „Люба моя Україна. Свята, традиції, зви-

чаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу" (2011) [6].

Питання варіантності мовних одиниць не нове в мовознавстві й досліджене на різних мовних рівнях. Активно вивчалася, зокрема варіантність фразеологізмів, де також спостерігалось різне їх розуміння. Наприклад, О. Бабкін взагалі не виділяє фразеологічних варіантів, стверджуючи, що заміна компонентів дає синонімічний фразеологізм [1]. На думку М. Копиленка та З. Попової, тотожність фразеологічної одиниці зберігається лише у граматичних варіаціях, а заміна лексем дає вже нову ФО [4:107]. Автор монографії „Фразеологія української мови” (1973) Л. Скрипник розуміє фразеологічні варіанти як утверджені традицією різновиди фразеологічних одиниць, що співіснують у мовній системі й мають те саме значення (для образних — внутрішній образ), але різняться між собою одним чи кількома (іноді всіма) компонентами лексичного складу або певними елементами граматичної структури [3:122]. В. і Д. Ужченко пишуть: можна погодитися з В. Зіміним, що варіантність — це різноманітні зміни в межах тотожності; при цьому тотожність ФО зумовлена: при семантичному варіюванні — наявністю смислового інваріанта й стабільної структури, при формально-структурних змінах — наявністю структурного інваріанта і стабільного значення [4:107]. Питання ж варіативності виражених реченням повір'їв в українському мовознавстві ще не було об'єктом повноцінного й глибокого дослідження. Тому певною мірою спробуємо заповнити цю прогалину.

Загалом варіанти формального типу різняться: 1) словотвірними моделями; 2) граматичною формою; 3) фонемним складом; 4) порядком слів; 5) наявністю / відсутністю факультативних елементів [5:166]. Або ж, як зазначають В. Д. і Д. В. Ужченко, серед формальних варіантів фразеологічних одиниць розрізняють: 1) морфологічні (з них іноді окремо виділяють видові), що допускають різноманітні зміни в межах форм компонентів: *опустити (опускати) вуха* „впасти у відчай, засмутитися”, *хоч з гармати (гармат) стріляй* „хтось нічого не чує” (переважно про сон), *пускати (пустити) коріння (корінь, корені)* „приживатися, закріплюватися, обживатися де-небудь”; 2) словотвірні: *звити гніздо (гніздечко)* „влаштувати затишне житло і завести сім'ю”, *до останньої копійки (копійчки)*; 3) фонетичні: *від (од) гудка*

до гудка „щоденно, весь певний час”, *розвішувати вуха (уха)* „слухати уважно, з цікавістю”; 4) синтаксичні: *заварити кашу — каша заварилась, накинутися мокрим рядом — мокрим рядом накрити* [4:112]. Нерідко спостерігається й змішаний тип варіювання, який поєднує різні види варіативності, в тому числі й формального плану тощо.

Почнемо з морфологічних варіантів. *Синиця стукає в шибку — будуть гості; Синиця стукне в шибку — будуть гості* — тут маємо варіантність у видових формах дієслова: *стукає* (недоконаний вид) / *стукне* (доконаний). У повір'ях *Коли свербить п'ята, будеш вирушати в дорогу; Коли свербить п'ята — вирушатимеш у дорогу* — варіантність наявна в часових формах *вирушатимеш* (проста форма майбутнього часу недоконаного виду) і *будеш вирушати* (складена форма майбутнього часу дієслів недоконаного виду). Така ж сама варіативність і в пареміях *Не бери яєць із гнізда, як зайде сонце, бо кури питимуть яйця; Не бери яєць із гнізда, як сонце зайде, бо кури будуть пити яйця* (*питимуть / будуть пити*).

Як одружуються ті, хто народилися в суботу, то будуть безплідними, не матимуть дітей; Як сходяться (одружуються) ті, хто народився в суботу, то будуть безплідні, не будуть мати дітей — тут маємо, з одного, боку лексичну варіативність — *одружуються / сходяться*, а з другого — кілька морфологічних варіантів (*народився / народилися, безплідні / безплідними*). У повір'ях *Якщо в дорозі пирхають коні, то подорожні з великою радістю будуть прийняті там, куди їдуть; Якщо в дорозі пирхають коні, то подорожніх з радістю приймуть* варіативними є відмінкові форми субстантивованого іменника (*подорожні* (називний відмінок) / *подорожніх* (знахідний)). Проте тут присутня й варіативність синтаксичного плану, що полягає в наявності / відсутності факультативного означення *велика* (з радістю / з великою радістю).

У повір'ї *Ключі на стіл не годиться класти, бо станеш (будеш) забудькуватим; Ключів на столі не годиться класти, бо будеш (станеш) забуватися (забуватися)* маємо варіативність змішаного типу. З одного боку, морфологічні варіанти *на стіл / на столі*, а з другого варіативність лексичного плану *станеш / будеш*. Крім того, тут є варіанти фонетичні: *забуватися / забуватися*, а також, очевидно, присутня варіативність

і на синтаксичному рівні *будеш (станеш) забудькуватим / будеш (станеш) забуватися*.

Словотвірні варіанти у виражених реченнях повір'ях зустрічаються рідко. **Не можна жаби бити, бо мати вмере; Не можна жаби бити, бо мати помре** — тут варіантними є префіксальні морфеми *в (вмере) / по (помре)*. У повір'ях **Не можна нести від корови дійницю з молоком незакритою, бо як хто загляне в дійницю, то молока в корови поменшає; Не можна нести від корови дійницю з молоком незакритою, бо як хто загляне в дійницю, то молока зменшить корові** варіантними є форми *поменшає / зменшить*. Але тут, окрім варіантних префіксів *з / по* маємо й варіативність синтаксичного плану: *молока в корови поменшає / молока зменшить корові*

Зустрічаються в аналізованих повір'ях і фонетичні варіанти. **Той, хто народився в ніч під понеділок, буде віщун, знахарем. Той, хто народився у ніч під понеділок, буде віщун, знахарем** варіативними є форми *в ніч / у ніч*. У повір'ях **Якщо в понеділок обрізувати нігті, то зуби не болітимуть; Як у понеділок або п'ятницю обрізувати нігті, то зуби не болітимуть** фонетичними варіантами є *в понеділок / у понеділок*. Однак тут присутні й інші типи варіативності, зокрема різні види синтаксичної: *якщо в понеділок / як у понеділок* (варіативність сполучників), наявність / відсутність факультативного синтаксичного елемента (*або в п'ятницю*). У повір'ї **Не можна жінці з свого чоловіка шапки одягати, бо любов згасатиме до неї; Не можна жінці зі свого чоловіка шапку надівати, бо любов до неї згасатиме** маємо фонетичні варіанти приєдників *з / із (з свого / зі свого)*. Проте тут на фонетичну варіативність накладається синтаксична, пов'язана з порядком розташування слів: *бо любов згасатиме до неї / бо любов до неї згасатиме*.

Найпоширенішими у виражених реченнях повір'ях є синтаксичні варіанти. Наприклад, варіативність, пов'язана з можливістю зміни порядку розташування слів в аналізованих синтаксичних конструкціях. **Не йди в горох, бо там баба залізна сидить; Не йди в горох, бо там залізна баба сидить. Не можна на голову накладати дві шапки, бо три роки будеш дурний; Не можна на голову накладати дві шапки, бо будеш три роки дурний.**

У повір'ї **Хто багато сала їсть, то в того губи товсті будуть; Хто багато сала їсть, у того товсті губи будуть** наявна, з

одного боку, варіативність, пов'язана з порядком слів (*губи товсті будуть / товсті губи будуть*), з другого — з наявністю / відсутністю факультативного сполучникового елемента *то*. Крім того, на синтаксичну варіативність тут накладається й фонетична (*в того / у того*). У повір'ї **Не можна кидати у вогонь брудного; У вогонь не можна кидати нічого брудного, бо він дуже чистий і не любить бруд** наявна й зміна порядку слів, і факультативна пояснювальна підрядна частина (підрядне причини) — *бо він дуже чистий і не любить бруд*. **У п'ятницю зачинати роботу — найлегший день; У п'ятницю найлегший день, щоб зачинати роботу** — в цих повір'ях маємо й зміну порядку слів, і варіативність, пов'язану з можливістю використання різних видів синтаксичного зв'язку для оформлення речення (безсполучникового і сполучникового).

Типовою є й варіативність, пов'язана з наявністю чи відсутністю факультативних елементів. Наприклад, **Перелізе дорогу жаба — зле; Перелізе дорогу жаба — на зле. Де плодяться вужі, там буде щасливе життя; Де плодяться вужі, там буде щасливе життя — багатство. Коли на порозі заспіває півень — будуть гості; Коли на порозі сінешньому заспіває півень — будуть несподівані гості.**

У повір'ї **Не бери жаби в руки, бо бородавки з'являться; Не бери жаби в руки, бо на руках з'являться бородавки** наявні відразу два типи синтаксичних варіантів, як пов'язані зі зміною порядку слів (*бородавки з'являться / з'являться бородавки*), так і наявністю факультативних елементів, зокрема *руках*.

Не можна в четвер садити нічого, бо черви з'їдять; Не можна в четвер садити нічого, черви з'їдять — сполучник *бо* виступає своєрідним факультативним елементом. Отже тут маємо варіативність, пов'язану з можливістю використання різних видів синтаксичного зв'язку для оформлення речення (безсполучникового і сполучникового). Варіативність такого плану зустрічається й у таких аналізованих конструкціях, як **Землі не можна нічим бити, бо вона — мати, а матері не б'ють; Земля — мати, її не можна бити. Коли іти на екзамен, то потрібно тягти білет лівою рукою — пощастить. На іспитах білет слід брати лівою рукою — пощастить**. Щоправда, вона може комбінуватися з іншими видами варіативнос-

ті, наприклад, у другому повір'ї маємо ще й лексичні варіанти *тягти* / *брати*.

У повір'ї *Під бузиною не можна ні сидіти, ні лежати, бо може скрутити цю людину; Під бузиною не можна сидати чи лежати, бо може скрутити цю людину* наявна варіативність пов'язана з різним синтаксичним оформленням однорідних членів речення: *не можна ні сидіти, ні лежати* / *не можна сидати чи лежати*. Подібні варіантність маємо й у повір'ї *Не можна бити корову очеретиною і білою палицею, бо хворітиме; Не можна бити корову очеретиною чи білою палицею, бо хворітиме* (*Не можна бити корову очеретиною і білою палицею* / *Не можна бити корову очеретиною чи білою палицею*).

Синтаксична варіантність може виникати і внаслідок використання взаємозамінних сполучників і сполучникових слів. *Коли горобець, б'ється в шибку, то буде погана вість; Як горобець б'ється в шибку, то це прикмета, що буде в хаті чи в родині мрець чи якісь погані вісті. Як багато мишей і роблять велику шкоду, то будуть хвороби серед людей; Якщо багато мишей і вони роблять велику шкоду, то будуть хвороби серед людей*.

Часто зустрічається в аналізованих лінгвістичних фактах змішаний тип варіативності, в якому синтаксичні варіанти поєднуються з іншими тощо. Наприклад, *Як приб'ється чужий собака до двору, то це на щастя; Як приб'ється чужий собака до обійстя, то це дуже добре, на щастя* — тут є й факультативний синтаксичний елемент *дуже добре*,

і варіативність лексична (синонімічна): *двір* / *обійстя*. У наступному повір'ї *Якщо кінь, виїжджаючи з двору, почне вpirатися — буде невдача; Якщо кінь, виїжджаючи з двору, почне опиратися чи спотикатися, то буде невдача* наявна варіативність словотвірною типу — *вpirатися* / *опиратися*. Присутні тут і факультативні синтаксичні елементи (*то, чи, спотикатися*). У повір'ї *Як їси хліб, то не лишай недоїдка, у ньому вся сила; Як їсти хліб, то не можна лишати недоїдка, бо в ньому вся сила* маємо морфологічні варіанти *їси* / *їсти*, *лишай* / *лишати*, фонетичні *в ньому* / *у ньому*, а також факультативний сполучниковий елемент *бо*.

У повір'ї *Не можна тріпати мокрими руками, бо чортів плодиш; Помив руки — витри, але не струшуй воду, не плоди чортів* поряд із синтаксичною варіативністю спостерігаємо й морфологічну (*плоди* / *плодиш*), і навіть своєрідну лексичну варіантність *тріпати* / *струшуй*. У паремії *Не можна дівчині в понеділок мити голову, бо її доля буде безталанна; Не можна дівчині мити голову (коси) в понеділок, бо як сім понеділків змиє, то не буде мати долі чи талану, буде безталанна її доля* різні види синтаксичної варіативності (наявність факультативних елементів, зміна порядку слів) можуть поєднуватися з лексичною (тематичною): *голова* / *коси*.

Отже в аналізованих конструкціях частіше зустрічається синтаксична варіативність, але вона може поєднуватися з іншими видами формальної варіантності (морфологічною, словотвірною, фонетичною) і навіть варіативністю лексичною.

Література

1. Бабкин А. М. Русская фразеология, её развитие и источники / А. М. Бабкин. — Л. : Наука, 1970. — 262 с.
2. Прислів'я. Прикмети та повір'я українського народу / Уклад. Н. Кусайкіна. — Х. : ВД „Школа”. — 2006. — 112 с.
3. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Л. Г. Скрипник. — К. : Наук. думка, 1973. — 280 с.
4. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови: Навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. — К. : Знання, 2007. — 494 с.
5. Шевченко Л. Ю. Сучасна українська мова. Довідник / Л. Ю. Шевченко, В. В. Різун, Ю. В. Лисенко. — К. : Либідь, 1996. — 320 с.
6. Шкода М. Н. Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу / М. Н. Шкода. — Донецьк: ТОВ „ВКФ „БАО”, 2011. — 544 с.

УДК 811.161.1'42:82-92:316.774:004.738.5

К. А. Иванова

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

**Объективизация информации
в информационно-аналитическом интернет-тексте:
ссылки на источник и цитаты**

Иванова К. О. Об'єктивізація інформації в інформаційно-аналітичному інтернет-тексті: посилання на джерела та цитати. У статті описується процес об'єктивізації інформації у російськомовних інформаційно-аналітичних медіа текстах за допомогою цитат та посилань на джерело. Уточнюються поняття «цитата» та «інформація з джерела», вказуються способи їхнього оформлення у медіатексті, розглядаються функції цитат в інформаційно-аналітичних інтернет-текстах (аргументуюча, апелятивна та композиційна). У дослідженні за допомогою прикладів описується процес об'єктивізації інформаційного матеріалу, що впевнює читача (реципієнта) в неупередженості авторської точки зору на обговорюване питання.
Ключові слова: цитата, посилання на джерело, медіатекст, об'єктивізація.

Иванова К. А. Объективизация информации в информационно-аналитическом интернет-тексте: ссылки на источник и цитаты. В статье описывается процесс объективизации информации в русскоязычных информационно-аналитических медиатекстах с помощью цитат и ссылок на источник. Уточняются понятия «цитата» и «информация из источника», указываются способы их оформления в медиатексте, рассматриваются функции цитат в аналитических интернет-текстах (аргументирующая, апеллятивная и композиционная). В исследовании с помощью примеров описывается процесс объективизации информационного материала, что убеждает читателя (реципиента) в непредвзятости авторской точки зрения на освещаемый вопрос.
Ключевые слова: цитата, ссылка на источник, медиатекст, объективизация.

Ivanova K. O. Informational objectivization in the analytical internet-text: references to the source and quotation. The process of informational objectivization with the help of quotes and references to the source within analytical media-texts in Russian is described in the article. There are defined the meaning of «quote» and «information from the source», there are mentioned the ways of representation of quotes in mediatexts. The article focuses on the argumentative function, function of appeal and the compositional function of quotes. The process of objectivization of the informational material is described in the research with the help of the examples. The goal of objectivization is to persuade the reader (the recipient) that the author's point of view is unbiased.
Key words: quote, reference to the source, media-text, objectivization.

Информационно-аналитический медиатекст предполагает наличие информационной части. Эта та часть, которая сообщает читателю новые сведения о фактах, событиях, явлениях, подробностях. Чтобы придать этим сообщениям большую степень объективности, автор медиатекста «подкрепляет» их цитатами и ссылками на источник информации.

Исследованием цитат в медиатекстах занимаются такие исследователи как И. В. Алещанова, В. В. Варченко, М. В. Саблина, каждая из которых предлагает свою типологию цитат в медиапространстве.

Актуальность исследования цитат и ссылок на источник информации заключается в недостаточной степени их изученности на материале русскоязычных информационно-аналитических медиатекстов.

Цель данного исследования — описать способы объективизации информации с помощью цитат и ссылок на источник в рус-

скоязычных информационно-аналитических интернет-текстах.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

- определить понятие «цитата»;
- указать, какие формы цитат встречаются в информационно-аналитических медиатекстах;
- определить, описать и проиллюстрировать функции цитат;
- объяснить процесс объективизации информации в медиатексте с помощью цитат и ссылок на источник.

Термин «цитата» имеет узкое и широкое понимание: в узком смысле цитата — это «точное воспроизведение части чужого текста со ссылкой на автора и/или источник»; в широком смысле — это «любое включение фрагмента чужого текста в авторский текст» [7:7].

При рассмотрении различных видов цитат, исследователи включают в их список такие приемы как реминисценция, литератур-

ная аллюзия, связанные с понятием прецедентного текста.

В данном исследовании разграничиваются понятия «цитата», «цитирование», которые используются в медиатексте для объективизации информации, и понятие «аллюзия» — художественный прием, который, наоборот, придает медиатексту экспрессивность.

Для объективизации информационных данных в медиатексте соблюдаются все формальные признаки цитирования (имя автора, название источника, графический маркер), цитируемый текст вводится без изменений и без дополнительных значений (подтекста) — это придает информации большую степень достоверности.

Употребление чужой речи или чужого мнения в тексте — прагматически мотивировано [7]. С помощью цитат и ссылок на источник информации автор 1) показывает читателю, что это не его личные рассуждения и догадки (отстраняется от своего субъективного мнения); 2) подтверждает свои слова авторитетными источниками (демонстрирует большую степень достоверности); 3) снимает с себя ответственность за высказывание (перекладывает ее на первоисточник). Важно, что ссылки на источник информации делают авторский медиатекст более документальным, придают ему объективность. С помощью отсылок к разным источникам информации, автор отдаляет читателя от субъективных авторских оценок: он показывает ситуацию якобы не со своей, а с чужой точки зрения, но которая совпадает с мнением автора.

Для того, чтобы чужая (не авторская) точка зрения была убедительной, авторы медиатекста ссылаются на авторитетные источники информации, которые являются залогом достоверности информационных данных. Авторитетность — один из главных показателей при выборе источника.

Круг источников информации для объективизации медиатекста политического дискурса: высказывания политиков, экспертов, известных ученых, данные информационных агентств, государственных учреждений, международных организаций, научных исследований, а также мнение и показания очевидцев.

Информация, полученная автором из определенных источников, в медиатексте может быть оформлена следующими способами:

1) в форме цитаты (дословная передача чужих слов, графически оформлена кавычками, имеет указание на автора/источник);

2) в форме косвенной речи, или, согласно классификации В. В. Варченко, «косвенная цитата» - пересказ журналистом чужих слов (источник информации указывается, но не всегда — об этом будет сказано ниже);

3) в форме «фрагментарного цитирования» — «включение в медиатекст отдельных выдержек из более полной цитаты» [3].

В вопросе о функциях цитат в медиатексте исследователи пока не пришли к общей точке зрения. К примеру, В. В. Варченко выделяет иллюстрирующую, апеллятивную, аргументирующую, стилистическую и риторическую функции цитат [3]. М. В. Саблина говорит о композиционной, рекламной, информативно-констатирующей, информативно-иллюстрирующей, информативно-документирующей и ассоциативной функции [7].

Учитывая результаты исследований, мы разграничиваем функции цитат и косвенной речи в зависимости от цели их ввода автором в медиатекст: 1) для объективизации текста (чтобы продемонстрировать максимально объективную подачу информации) — в данном случае мы оперируем понятиями «цитата», «косвенная цитата», «ссылка на источник информации»; 2) для субъективизации текста (чтобы придать тексту экспрессивность и стилистическую выразительность) — при таком рассмотрении мы говорим о понятии «аллюзия» и «прецедентный текст». Данное разграничение свидетельствует о том, что цитаты выполняют стилистическую функцию.

В процессе объективизации медиатекста цитаты и ссылки на источник выполняют одновременно две функции — аргументирующую (подтверждают рассуждения автора) и апеллятивную (апеллируют к авторитетному источнику). Получается двойной эффект: автор не просто излагает в медиатексте свои рассуждения, но и подтверждает их, апеллируя не к любому, а к авторитетному источнику.

В рамках этих функций цитаты передают информацию двух типов — факт и мнение.

Цитата, которая содержит информацию о факте, подтверждает, «документирует» событие, данные, поэтому ее можно назвать также фактографической или документирующей (В. В. Варченко классифицирует это как иллюстрирующую функцию цитаты). Например: «*После часового разговора с российским президентом Габриэль сообщил, что Путин ответил отказом на предложение создать контактную группу по Украине*» (Око) — источником информации в данном примере яв-

ляется вице-канцлер Германии Зигмар Габриэль (человек, который занимает авторитетную государственную должность, то есть является авторитетным источником информации), в форме косвенной речи автор передает от источника к читателю информацию о событии (а именно — отказ президента России на предложение вице-канцлера Германии). Или: «*Financial Times* нам сообщает: “Европейские чиновники работают над санкциями против России и дополнительной помощью Украине...”» (iagex) — источником информации здесь является международная деловая газета «*Financial Times*» (международное, всемирно известное издание, то есть авторитетный источник), в форме цитаты автор медиатекста сообщает читателю информацию из источника о политическом процессе (а именно — о разработке санкций европейскими чиновниками). Или: «“В парламент вносится предложение об освобождении на период до года от рентных платежей новых скважин. Только при условии, если эти деньги от ренты будут прямо поступать на спецсчета и отправляться на бурение новых скважин...”», — отметил Яценюк» (ИноСМИ) — источник информации — премьер-министр Украины Арсений Яценюк (политик с авторитетной должностью), автор в форме цитаты передает информацию от источника к читателю (об изменении условий рентных платежей).

Таким образом, документирующая цитата констатирует или подтверждает факт, опираясь на авторитетный источник информации.

Форма фрагментарного цитирования — включение в текст отдельных выдержек из полной цитаты — используется автором для передачи главной мысли источника цитирования в сокращенной форме: «Саймон Шустер в журнале *Time* воспеет славицу украинской армии, которая в марте “была слишком слабой, чтобы защитить себя”, но теперь “боевой дух” солдат “находится на довольно высоком уровне”, а некоторые из них даже уверены, что “Вы еще увидите нас в Москве, когда мы будем маршировать по Красной площади”» (ИноСМИ) — фрагменты, заключенные автором медиатекста в кавычки (“”), — это дословные цитаты (точнее, части цитат) из одного текста-источника (из статьи Саймона Шустера «Украина: страх России породил реальную угрозу», опубликованную в журнале «*Time*»). Но в источнике эти фрагменты расположены в разных частях текста, а в данном тексте они собраны в одно пред-

ложение, чтобы кратко передать главную мысль автора текста-источника, используя при этом его же собственные выражения.

Цитата-мнение передает чужую точку зрения, оценку факта или ситуации. Таким способом автор медиатекста объективизирует точку зрения, поскольку взгляд на ситуацию представлен не только авторским, но и чужим мнением. Получается, как бы, взгляд со стороны. Например: «По мнению нынешнего главы МИД Климкина, если прекратить дипломатические отношения то, без помощи останутся тысячи украинских граждан, которые в настоящее время находятся на территории России» (ИноСМИ) — в форме косвенной цитаты автор передает мнение министра иностранных дел (авторитетная должность) на возможную политическую ситуацию между двумя странами; «“Решение о создании Украиной комиссии по введению санкций против России — очень запоздалое...”», — оценивает решение кабмина председатель Комитета экономистов Украины Андрей Новак» (ИноСМИ) — цитата передает оценку политического процесса словами представителя авторитетной должности.

Также цитаты могут выполнять композиционную функцию, формируя связность медиатекста. В таком случае они являются связующим звеном в цепочке логических рассуждений автора. Композиционные цитаты могут находиться в начале медиатекста, в роли введения в тему статьи, в середине медиатекста — для перехода от одной мысли к другой, или в конце медиатекста — для подтверждения выводов. Например: «Несколько лет назад Збигнев Бжезинский отметил: “Если вы хотите упадка российской империи, вы должны лишить ее Украины”. К событиям, происходящим сегодня на Украине, следует подходить с позиций этой концепции» (ИноСМИ) — автор начинает статью со слов известного американского политолога (апелляция к авторитету), переносит главную мысль тезиса на современную политическую ситуацию и развивает эту мысль в тексте статьи. Или: «Генри Киссинджер когда-то задал чисто риторический вопрос: “Когда я хочу поговорить с Европой, кому мне звонить?”...Звонить США надо в Берлин.» (Око) — цитата находится в середине текста: в начале текста автор рассказывает о политических действиях стран Европейского союза (Германии, Франции, Великобритании, Италии, Польши) в течение нескольких дней,

затем цитирует вопрос американского эксперта, касающийся стран Европейского союза, отвечает на вопрос, указывая на Германию, и затем детально рассказывает о политических действиях Германии. То есть в данном случае цитата связывает предыдущую часть медиатекста, где говорится о разных странах Европы, со следующей, где рассказывается только о Германии.

Стоит также сказать о цитировании «в несколько уровней», то есть о случаях, когда автор медиатекста ссылается на источник, который, в свою очередь, ссылается на другой источник. Например: «Президент США Б. Обама сообщил, что согласно данным американской разведки, запуск ракеты произведен с территории, контролируемой формированиями “Донецкой народной республики”» (ИноСМИ) — автор ссылается на слова президента США, а президент США в своем высказывании ссылается на данные американской разведки. Или: «...Foreign Policy приводит слова заместителя советника президента США по национальной безопасности Тони Блинкена. Он считает, что в случае присоединения Крыма “изоляция России, цена, которую она заплатит, значительно увеличится по сравнению с тем, что имеется сейчас”»

(Однако) — автор ссылается на медиаисточник, который, в свою очередь, цитирует другой источник. Таким образом, первый уровень цитирования — это отсылка автора медиатекста к источнику X, второй уровень цитирования — это отсылка источника X к источнику Y. Исследователь Т. С. Дроняева называет такой прием «удвоение модальности засвидетельствованности» [5].

Подводя итог исследования, отметим, что цитаты и ссылки на источник объективизируют информацию в медиатексте за счет отхода от линии повествования автора к другим источникам, представляя, таким образом, взгляд со стороны. Информация, которую автор медиатекста передает из другого источника, может быть представлена в форме полной прямой цитаты, в форме косвенной речи и в виде фрагментарного цитирования. Две главные функции цитат (в процессе объективизации информации) — аргументирующая и апеллятивная, которые осуществляются за счет документирования факта или за счет передачи мнения. Дополнительно также цитаты могут выполнять композиционную функцию. Важно, что любое введение в медиатекст информации из другого источника нацелено на подтверждение мысли автора.

Литература

1. Алещанова И. В. Цитация в газетном тексте (на материале современной английской и российской прессы): дис. ... канд. филол. наук / И. В. Алещанова. — Волгоград, 2000. — 208 с.
2. Арутюнова Н. Д. Диалогическая цитация (К проблеме чужой речи) / Н. Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. — 1986. — № 1. — С. 50–64.
3. Варченко В. В. Формы и функции цитатной речи в медиа-тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. В. Варченко. — М. : Изд-во ЛКИ, 2007. — 23 с.
4. Григорян М. Пособие по журналистике / Марк Григорян. — М. : Права человека, 2007. — 192 с.
5. Дроняева Т. С. Предикаты речемыслительной деятельности в системе новостного текста / Т. С. Дроняева // Журналистика-2001: тез. конф. — М., 2002.
6. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века) / С. И. Сметанина. — СПб. : Изд-во В. А. Михайлова, 2002. — 383 с.
7. Саблина М. В. Цитата и цитирование в текстах современных российских газет: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. В. Саблина. — Красноярск, 2011. — 23 с.

Источники иллюстративного материала

Информационно-аналитические статьи с сайтов:
Око — «Око планеты» (<http://oko-planet.su>);
Iarex — «ИАРЕХ» (<http://www.iarex.ru>);
ИноСМИ — «ИноСМИ» (<http://www.inosmi.ru>);
Хвыля — «Хвыля» (<http://hvylya.org>);
«Альтернатио» (<http://alternatio.org>);
«Империя» (<http://imperiya.by>);
«Контрпост» (<http://contrpost.com>);
«Однако» (<http://www.odnako.org>).

УДК 811.1612:001.4:34

І. І. Ковтун

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Походження та розвиток української судової термінології

Ковтун І. І. Походження та розвиток української судової термінології. У статті розглянуто найбільш значущі особливості походження та розвитку української судової термінології. Багато давніх юридичних термінів дійшли до наших днів, ставши надбанням багатьох сучасних правових систем. Досліджено особливості формування судової термінології. У роботі теоретично обґрунтовано походження української судової термінології, уточнено термінологічний апарат дослідження. Виявлено ряд поширених термінологічних словосполучень, що вказують на дію судових органів влади. Визначено найменування документів судової системи, опредмечені ознаки судочинства, терміни на позначення судових органів влади та назви осіб.

Ключові слова: *запозичені юридичні терміни, правнича лексика, судочинство, термінолексема, термінологічні словосполучення, терміносистема, судова термінологія.*

Ковтун И.И. Происхождение и развитие украинской судебной терминологии. В статье рассмотрены основные особенности происхождения и словообразования судебной терминологии. Многие давние юридические термины дошли до наших дней, став достоянием многих современных законодательных систем. Исследованы особенности формирования судебной терминологии. В работе теоретически обосновано происхождение украинской судебной терминологии, обоснован терминологический аппарат исследования. Выявлен ряд распространенных терминологических словосочетаний, указывающих на действие судебных органов власти. Определено наименование документов судебной системы, опредмеченные признаки судопроизводства, термины для обозначения судебных органов власти и названия лиц.

Ключевые слова: *заимствованные юридические термины, юридическая лексика, судопроизводство, терминолексемы, терминологические словосочетания, терминсистема, терминология суда.*

Kovtun I.I. The origin and development of the Ukrainian juridical terminology. The article describes the main features of origin and word formation of juridical terminology. The majority of the legal terms have survived to our days, becoming the property of many modern legal systems. The peculiarities of formation of the legal terminology have been investigated here. The peculiarities of formation of the terminology of court have been investigated here. The origin of Ukrainian juridical terminology and the ways of its investigation are theoretically justified here. A number of common word combinations in the terminology that point to the actions of juridical authorities are worked out. The titles of the documents of juridical system, the signs of juridical proceeding, terms for denoting representatives of juridical power and lawyers are determined here.

Key words: *borrowings in judicial terminology, law terminology, legal vocabulary, legal proceedings, term lexemes, term word combinations, term systems, court terminology.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Завдання мовознавства полягає в дослідженні зв'язку мови й суспільства, визначенні взаємозв'язку судових термінів та похідних словосполучень з метою упорядкування сучасної юридичної термінології, її стандартизації та уніфікації. Дослідження сприятиме подальшому вивченню проблем термінології підсистем судової сфери.

Писемні пам'ятки XVI–XVII ст. фіксують запозичення українською мовою юридично-правової термінології латинського походження. В латинській мові слово *patronus* означало «захисник, поборник, правозаступник, адвокат, покровитель» [4:86]. Серед цих запозичень — як специфічні юридичні терміни, так і слова на позначення різних реалій і понять зі сфери судової діяльності. Зважаючи на те, що на більшій території України того часу юридична структура і судова справа походили з польської юриспруденції, яка ґрунтувалася на

римському праві, зазначене зумовило використання як латинських, так і німецьких, польських термінів [15:8]. Серед них можна визначити ряд предметно-тематичних груп: назви осіб судової сфери, слідчих, судових органів, фахових термінів тощо. Наприклад: старонімецький правничий термін *ding*, який є основою термінів з різним семантичним значенням: *Gericht* (суд), *Gerichtsversammlung* (судове засідання), *Gerichtstag* (день судового засідання), *Gerichtspflicht* (судовий обов'язок).

Дослідник давньої мови права Александр Зайда (Aleksander Zajda) у польській юридичній термінології підкреслює велику роль праслов'янського звичаєвого права. Це виразно засвідчують такі терміни: *sąd* (суд), *sądzić* (судити), *sędzia* (суддя), *prawo* (право), *zakon* (закон) тощо [19:15].

В українській мові *прокурор* — (від. фр., лат. *procurare* — піклуватися, забезпечувати, управляти) — збірне поняття, що вживається

для означення прокурорських працівників, посад, осіб органів прокуратури. Для середньовічних текстів характерне насичення сполученнями польською, англійською, французькою та іншими європейськими мовами, зокрема, термін *право* походить від латинського слова *justitia*, що означає правда, справедливість. *Право* — англ. law /right /claim; нім. Recht. [5:66].

В українській мові слова: *справедливість, правий, правильний, правдивий, праведний, право* мають спільний корінь -прав-, але вживаються з різними частинами мови, набуваючи нового значення: ***Право власності*** — це право особи на річ (майно), яке вона здійснює відповідно до закону за своєю волею, незалежно від волі інших осіб. *Право на судовий захист* — можливість оскарження у суді рішень, дій, чи бездіяльності органів державної влади тощо [12:266].

Науковці розглядають право як загальносоціальне, спеціально-соціальне або спеціально-юридичне явище, суб'єктивне і об'єктивне право, публічне і приватне. **У цих різновидах права відбувається** об'єднання запозичених слів у тематичну групу *правнича термінологія*, яка має спільну семантичну ознаку, що виділяється у словах на основі їх номінативно-репрезентативної функції [11:14].

У широкому розумінні поняття *права* застосовують до сфери законодавства, юридичної науки та практики.

У лексичному складі української мови права знаходять своє вираження різноманітні культурні та політичні чинники, які діяли упродовж становлення того чи іншого державного утворення, відповідних правових систем і правових культур. Так, старослов'янське *правь* означало 'прямий, правильний, справедливий' [ЕСУМ 2003].

У загальномовних тлумачних словниках фіксують такі іменникові елементи тлумачення поняття *справедливість*: властивість за значенням справедливий: справедливість вироку, покарання; об'єктивне, неупереджене ставлення до кого-, чого-небудь: віддавати справедливість; по [всій] справедливості. Людські та соціальні стосунки, які відповідають морально-етичним і правовим нормам, наприклад, соціальна справедливість. Принцип справедливості поряд із принципами добросовісності та розумності є однією із засад цивільного законодавства України [ЦКУ ст. 3, п. 6].

У юридичній сфері поняття *справедливість* застосовується як один з протоконцептів

будь-якої правової культури. Відповідно до повсякденної свідомості це поняття, як система необхідних умов і принципів суспільних відносин, є ядром права, всі правові інститути також ґрунтуються на справедливості та пов'язані з ним поняття: *законність* та *правосуддя*. Це питомі, а не запозичені, слова, які первісно пов'язані з основними нормами моралі та стародавнім звичаєвим правом.

У правничій мові поняття *правосуддя* трактують як самостійну галузь державної діяльності, яку здійснює суд шляхом розгляду і вирішення у судових засіданнях в особливій, встановленій законом, процесуальній формі цивільних, кримінальних та інших справ. У статті 124 Конституції України термін *правосуддя* використовується у найширшому (філософсько-феноменологічному) розумінні як «акт / дія, спрямований на набуття законної сили випадку застосування права під час вирішення відповідних спорів», а для позначення судової гілки влади використовують термін *судочинство* — це встановлений законом порядок розгляду і вирішення справ у суді. Він утворився шляхом поєднання значень слів — *чинити суд* [7].

Наведені вище терміни *правосуддя* та *судочинство* є синонімами, але юристи їх розрізняють за характером позначуваних ними дій [14:648; 10:381]. Правосуддя в Україні здійснюється винятково судами, шляхом розгляду і вирішення в судових засіданнях юридичних справ, що стосуються прав та інтересів громадян, державних підприємств, установ, організацій, об'єднань, органів публічної влади тощо. Термін утворився шляхом основокладання слів (*право* і *суддя* — від *судити*).

Похідними є синоніми *правник* — *юрист, правознавець* — *юрист; правопорушник* — *злочинець* — *злочинник* — *зломисник* [10:615; 14:383; 14:643]. У чинному національному законодавстві зустрічаються такі терміни-синоніми, що стосуються судочинства: *захисник* та *адвокат; митний збір* та *мито; контрафактна* і *піратська продукція; товарний знак, торгова марка* та *знак сервісу (обслуговування), суд* та *судочинство* і т. ін.

Базовим для багатьох правничих термінів є значення теміна *суд*. Цим словом номінується орган держави для здійснення правосуддя [16:1056] — у вигляді розгляду адміністративних, господарських, кримінальних і цивільних справ та прийняття законних рішень. В Україні згідно з Конституцією існують Конституційний Суд та суди загальної

юрисдикції [10:317]. Цим терміном позначають також процес судочинства. Суд з'явився одночасно з виникненням держави, він є невідмінним її атрибутом. Свої функції суд здійснює від імені держави. Таким чином, термін *суд* уживається в кількох значеннях.

По-перше, *суд* — це установа; *суд* можна трактувати як склад суддів, які розглядають судові справи, крім того *суд* — це і певний судовий процес. І, безумовно, *суд* — це компетентний державний орган [17; 18]. Порівняння лексичних значень терміна *суд* дозволяє дійти висновку, що цей державний орган охороняє інтереси суспільства, держави, осіб, здійснює правосуддя, отже врегульовує дії правоохоронної сфери.

У встановленому законодавством порядку до складу судового органу належить поняття *судова влада*, яке передусім асоціюється з правосуддям, що відображає сутність і зміст влади та призначення судів у суспільстві і державі. **Влада** — здатність і можливість одних соціальних суб'єктів примушувати інших робити певні дії як нормативного, так і анормативного характеру.

Судова влада — незалежна і самостійна гілка державної влади, яка здійснюється судовими органами (судами). Синонімом до іменника *влада* є *всевладдя* [14:381]. У *судовій системі* прослідковується багатозначність прикметників *судовий* та *судова*, які входять до складу словосполучень: *судове слідство*, *судовий процес*, *судове засідання*, *судове доручення*, *судова система*, *судова влада*, *судове рішення* тощо.

Термін *суддя* позначає посадову особу (голова, заступник голови і суддя, відповідно), обрану у встановленому законодавством порядку до складу судового органу: *Верховного Суду України*, *вищого спеціалізованого суду*, *апеляційного суду області*, *апеляційного суду міста Києва*, *районного*, *районного у місті*, *міського*, *міськрайонного судів*.

Вищий адміністративний суд України у порядку ст. 171 КАС України розглядає по першій інстанції справи щодо оскарження актів, дій чи бездіяльності Верховної Ради України, Президента України, Вищої ради юстиції, Вищої кваліфікаційної комісії суддів України. Суди нижчої судової ланки (місцеві) як перша інстанція розглядають усі справи, крім тих, що за законом підсудні вищим судам (апеляційним, касаційним) як судам вищих інстанцій [9:45].

Сукупність усіх судів держави, що здійснюють правосуддя, становить *судову систему* (з лат. *signum* — знак, грецьк. *systema* (ціле складене з частин, з'єднання)). У цій системі виділяються два основні компоненти — *судоустрій* і *судочинство* [13:12]. Систему судів загальної юрисдикції складають: *місцеві суди*, *апеляційні суди*, *вищі спеціалізовані суди*, *Верховний Суд України*. Мова судової системи забезпечує доступність правосуддя, використовує фахові терміни: *Конституція України*, *Закони України*, *Конституційний Суд України* тощо.

Існує ряд поширених термінологічних словосполучень, що вказують на дію судових органів влади, наприклад, *оскарження апеляційне в господарському судочинстві*; *оскарження апеляційне в кримінальному процесі*, *оскарження апеляційне в цивільному судочинстві*, *оскарження дій слідчого і прокурора*, *оскарження дій і рішень при провадженні досудового розслідування* тощо.

Основну сутність словосполучення *судові рішення* розкривають прикметник з іменником. Це встановлені законом порядки, відповідно з чим у процесі судочинства послідовно здійснюються певні дії, обговорюються та вирішуються судові справи. *Судові рішення* — у широкому значенні акт судового розгляду справи будь-якого виду провадження. Це може бути як саме *рішення*, так і *висновок* (КС України), *вирок* (у кримінальному процесі), *постанова*, *ухвала*, *окрема ухвала*. Наведені вище терміни можна вважати синонімами.

Дією особи, спрямованої на набуття, зміну або припинення цивільних прав та обов'язків, є ***правочин та договір***, що **позначають** домовленість двох або більше сторін, спрямовану на встановлення, зміни або припинення цивільних прав та обов'язків.

Правовідносини позначає і термін ***зобов'язання*** — певна дія або утримання від певної дії, в якому одна сторона (боржник) зобов'язана вчинити на користь другої сторони (кредитора) відшкодування [1:150].

В Україні діє двоступенева система оскарження судових рішень, відповідно до якої судові рішення, що не набрали законної сили, можуть бути переглянуті в апеляційному порядку, а судові рішення, що набрали законної сили, — в касаційному [8:100].

Апеляція — (лат. *appellatio* — звернення) — одна з форм оскарження судових рішень в адміністративних, господарських, цивільних і кримінальних справах до суду ви-

щої (апеляційної) інстанції, що має право переглядати справу. Похідне словосполучення *Апеляційний суд* означає судові інстанції, що переглядають за апеляціями учасників процесу рішення нижчих судів. *Апеляційне провадження* — самостійна стадія кримінального процесу, в якій суд інстанції вищого рівня на підставі апеляцій перевіряє законність і обґрунтованість вироків, ухвал суду першої інстанції та постанов судді, а також постанов про застосування чи незастосування примусових заходів виховного і медичного характеру, ухвалених місцевими судами. У вітчизняному судочинстві *апеляційне провадження*, що відбувається в суді апеляційної інстанції, є змішаним, тобто містить елементи як повної, так і неповної апеляції, вид якої залежить переважно від змісту апеляційної скарги та сформульованих у ній вимог.

З'являється новий ланцюжок похідних термінів: *апеляція, апеляційне провадження, апеляційний суд*.

Коли законодавець інкорпорує до назви місцевого суду поняття *адміністративний* чи *господарський*, то цим самим він опосередковано вказує на його юрисдикцію. Тому синонімічною категорією слова *адміністративний* можна вважати словосполучення *адміністративної юрисдикції*, а до слова *загальний*, відповідно, словосполучення *загальної юрисдикції*. Таким чином, на рівні місцевого суду поняттю *суд загальної юрисдикції* у буквальному значенні відповідає лише поняття *місцевий загальний суд*, який, як ми зазначали вище, є фактично *місцевим судом загальної юрисдикції*.

В Україні до запровадження інституту апеляційного перегляду другою інстанцією була касаційна. На суд касаційної інстанції покладался обов'язок перевірити законність і обґрунтованість рішення суду першої інстанції у повному обсязі як в оскарженій, так і в неоскарженій частині, як відносно осіб, котрі подали скарги, так і відносно тих, які скарги не подавали. Тобто касаційна інстанція мала значні ревізійні повноваження [6:11]. *Касація* — (пізнюлат. — відміна, скасування) — *касаційна скарга, касаційне подання прокурора*. *Касація* трактується як перегляд справи судом вищої інстанції без самостійного дослідження доказів, лише на основі матеріалу судової справи і лише з метою визначити, чи були дотримані вимоги закону під час розгляду справи судами нижчих інстанцій. У вітчизняній юриспруденції вжи-

вається єдиний термін — *касація*, який позначає перевірку законності і обґрунтованості постановленого рішення чи вироку судом першої інстанції, а також судових рішень, ухвалених судами апеляційної інстанції.

Справи класифікуються за видами судочинства — *кримінальні, цивільні, господарські, адміністративні та справи про адміністративні правопорушення*.

Судовий розгляд кримінальної справи — це термінологічне позначення основної стадії кримінального процесу, коли суд, здійснюючи правосуддя, розглядає справу по суті й у своєму вирокі вирішує питання про винуватість чи невинуватість підсудного, застосування або незастосування до нього покарання, а також приймає рішення щодо застосування або незастосування примусових заходів виховного характеру чи примусових заходів медичного характеру. *Судовий розгляд цивільної справи* — основна стадія цивільного процесу, в якій здійснюються функції правосуддя і виконуються його завдання, спрямовані на захист прав, інтересів фізичних та юридичних осіб і держави. Основна увага у розкритті значень даних словосполучень приділяється прикметникам: *кримінальна(ої), цивільна(ої)*.

У мові судочинства вживають терміни-іменники: *протокол, постанова, рішення, заява, скарга, клопотання, конвенція, подання* та ін. Вони становлять матеріалізовану частину процесуальної форми. *Скарга* — звернення в усній чи письмовій формі до офіційного органу чи службової особи з приводу порушень інтересів громадян, що охороняються законом. Це форма звернення фізичної або юридичної особи до відповідного органу державної влади або органу місцевого самоврядування, посадових та службових осіб із заявою про поновлення порушених прав скаржників та захист їх законом. *Клопотання* — звернення громадян до судового чи іншого державного органу з метою домогтися певної дії або рішення. Підсумовуючи викладене, не можемо не погодитись із О. Шаблій, яка справедливо вказує, що в практиці лексикографії необхідно звертатися не лише до синхронних контекстуальних значень юридичних слів *справедливість, законність та правосуддя*, але й до зіставних досліджень відповідних лексико-семантичних варіантів, а також враховувати історичні та соціокультурні чинники, які вплинули на формування цих лінгвокультурних концептів [16:248].

Правоохоронна сфера використовує способи словотворення, словотворчі засоби, одиниці найменування. У юридичній термінології використовуються два види складань: чисті додавання (*законопроект, правоздатність*), складання з суфіксацією (*самоуправство, самогубство*). Активно вживають назви процесу опрідеченої дії: *дітовбивство, правопорушення, правосуддя*; назви осіб, які провадять дію: *платник податків, суддя, захисник, позивач, відповідач*; найменування документів: *законопроект, скарга* (нульова суфіксація) тощо; опрідечені ознаки: *правоздатність, судочинство, правосуддя*.

Процес словотворення термінів за допомогою суфіксації є одним з найпродуктивніших способів поповнення юридичної термінології. Значна частина термінів української правоохоронної сфери також утворена внаслідок словотворчої активності префіксів, що дозволяє створювати термінологічні одиниці з новими значеннями: *справедливість, справа* [2:32].

У словотворі правоохоронної сфери використовують різні суфікси. З точки зору семантики всі терміни, утворені суфіксальним способом у досліджуваній терміносистемі, можна поділити на три групи: 1) терміни, що позначають абстрактні поняття — назви процесів, властивостей (*судочинство, діловодство, правосуддя*); 2) терміни — найменування суб'єктів (*засуджений, суддя, захисник*); 3) терміни, що позначають конкретні дії та їх об'єкти (*судити, подати апеляцію, оскаржити рішення*).

Група термінів, утворена за допомогою суфікса *-ість* переважно від прикметникових основ: *злочинність, необережність, халатність, відповідальність, підсудність, судимість, недоторканність*.

За допомогою суфіксів *-ств (о),-цтв* утворено терміни з абстрактною семантикою в основному від іменників і дієслів, що несуть «ідею» злочину: *шкідництво, шахрайство, вбивство, дезертирство*, та інші.

Значну кількість термінологічних одиниць судової сфери утворено за допомогою нульового суфікса від дієслівних основ: *суд, застава, обшук, розшук, допит, огляд, розбій, докази, розгляд, ухвала, постанова* та ін.

Однокомпонентні термінологічні одиниці, утворені переважно морфологічним способом: *суд, суддя, право* тощо. Співвідносні з ними терміни *прокурор, адвокат, касація, апеляція* запозичено з інших мов.

Висновки. Розгляд судової термінології зумовлений насамперед практичними потребами суспільства. З'ясування загальних та специфічних закономірностей організації терміносистеми суду на різних етапах становлення засвідчує різні джерела походження термінів, належних до її складу, насичення давніх україномовних текстів словосполученнями латинською та польською, а також іншими європейськими мовами. Цим зумовлено входження до відповідної української терміносистеми значної кількості латинізмів та запозичених термінів, наприклад: *арбітраж* (посередництво), *дебати* (спір, суперечка), *експертиза* (дослідження) — з французької мови; *консенсус* (згода, однотайність), *фіксувати* (записувати, запам'ятовувати), *кілер* (убивця), *лідер* (кримінальний) — з англійської; *поліція* (управління держави), *амністія* (прощення), *дактилоскопія* (палець і спостерігаю, розглядаю) — із грецької мови; *адвокат* (захисник), *арешт* (судова постанова), *кодекс* (законодавчий акт), *конвенція* (договір), *юрисдикція* (судочинство), *юридичний* (судовий), *юстиція* (справедливість, законність), *юриспруденція* (знання права) — з латинської мови.

За словотвірною структурою сучасні українські судові терміни поділяються на три типи: терміни-прості слова, терміни-складні слова (композиції) та терміни-словосполучення. За частиномовними ознаками досліджувана термінологія репрезентована здебільшого іменниками та прикметниками. Іншомовні терміни узгоджують з фонетичними та орфографічними нормами української мови (*касація* — відміна, скасування); змінюється граматичне оформлення (*апеляція* — лат. *appellatio* — звернення). Запозичені терміни стають продуктивними в термінотворенні правничої термінології.

Досліджувана термінологія свідчить про розвиток судової української термінології, основу базової групи термінів становить лексика з однаковим коренем. Спільне походження та значення мають терміни: *право, правильний, правдивий, справедливий; правосуддя, суддя, судочинство, судова влада, судова система* та ін.

Синонімія в термінології розцінюється як негативне явище, тому широке використання слів з більшою мотивованістю сприяє зменшенню кількості синонімів.

Термінологія суду перебуває у процесі викінченого формування, підтвердженням

чого є основний корпус її терміноодиниць, який охоплює термінолексеми на позначення найважливіших понять галузі суду. Водночас чітко виявляється тенденція неунормованості певного числа терміноодиниць, що призводить до переключення тлумачень і неадекватного розуміння реалій фахівцями різних галузей знань. Усе це засвідчує необхідність свідомого впливу на процеси творення термі-

нів суду й окреслення їх відповідного термінологічного поля.

Для досягнення поставленої мети проаналізовано матеріал іншомовних запозичень, який дав змогу виділити шляхи розвитку української судової термінології. Здійснено розгляд деяких словотвірних особливостей формування, а також джерела розвитку судової терміносистеми української мови.

Література

1. Андрушко П. П. Об'єкти кримінально-правової кваліфікації: поняття, види / П. П. Андрушко // Проблеми юридичної кваліфікації (Теорія і практика) : Вісник Академії адвокатури України. — К. : Видавничий центр Академії адвокатури України, 2010. — число 1 (17). — С. 150—157.
2. Д'яков А. С. Основи термінотворення: семантичні та соціолінгвістичні аспекти. / А. С. Д'яков, Т. Р. Кияк, З. Б. Куделько — К. : Вид. дім "KM Academia", 2000. — 218 с.
3. Драюк В. М., Журавльов С. Ю. Російсько-український словник юридичних термінів. — К. : Юрінформ, 1993. — 240 с.
4. История государства и права: Словарь-справочник / под ред. М. И. Сизикова. — М. : Юрид. лит., 1997. — 304 с.
5. Ковтун І. І. Терміни та професіоналізми у правоохоронній сфері// Лінгвістичні дослідження. Зб. наук. праць Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. — Х. , 2010. — Вип. 29. — С. 64—72.
6. Конвенція про захист прав людини та основоположних свобод. Застосування в Україні. — К. : Міністерство юстиції України, 2006. — С. 32-56
7. Конституція України [ел.ресурс] [доступ до джерела]<http://www.president.gov.ua/content/chapter08.html>
8. Луспеник Д. Українська модель касаційного оскарження судових рішень у цивільних справах: проблеми та перспективи удосконалення (спрощення) / Д. Луспеник, Н. Сакара // Право України. — 2008. — № 7. — С. 99—107.
9. Панько Т. І., Кочан І. М., Мацюк Г. П. Українське термінознавство. — Львів : Світ, 1994. — 216 с.
10. Словник синонімів української мови [Текст] : у 2-х т. / А. А. Бурячок [та ін.] ; Нац. акад. наук України, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні, Ін-т укр. мови. — К. : Наукова думка, 1999—2000. — (Словники України). — Т. 1. А—Н. — 1026 с.; Т. 2 : О—Я. — 2001. — 954 с.
11. Смолина К. П. Лексика имущественной сферы в русском языке XI — XVII вв. — М. : Наука, 1990. — 204 с.
12. Сучасна правова енциклопедія/ О. В. Зайчук, О. Л. Копиленок, Н. М. Оніщенко, за заг. ред. О. В. Зайчука ; Ін-т законодавства Верхов. Ради України. — К. : Юрінком Інтер, 2010. — 384 с.
13. Тиунова Л. Б. Системные связи правовой действительности: методология и теория / Людмила Борисовна Тиунова. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1991. — 135 с.
14. Тлумачний словник української мови : Понад 12500 статей (близько 40 000 слів)/ за ред. д-ра філолог наук, проф. В. С. Калашника. — 2-ге вид. випр. і доп. Харків : Прапор, 2005. — 992 с.
15. Токарська А. С. Культура фахового мовлення правника: Навч. посіб. / А. С. Токарська, І. М. Кочан. — Львів: Світ, 2003. — 312 с.
16. Шаблій О. Розбіжності між концептами ПРАВО в українській та RECHT— у німецькій правових культурах як проблема перекладу / О. Шаблій // Мовні та концептуальні картини світу: Збірник наукових праць. Вип. 30. — К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2010. — С. 248.
17. Юридическая энциклопедия / Отв. ред. Б. Н. Топорнин.— М. : Юристь, 2001. — 1272 с.
18. Юридична енциклопедія : в 6 т. / редкол. : Ю. С. Шемшученко (гол.) та ін. — К. : Укр. енцикл., 2004. — Т. 6 : Т—Я. — 768 с. [ел.ресурс] [доступ до джерела]<http://leksika.com.ua/18510811/legal/sud>
19. Zajda A. Staropolska terminologia prawnicza (do 1500 r.). — Kraków: Uniwersytet Jagielloński. Rozprawy habilitacyjne, 1990. — Nr 192. — 229 s.

УДК 811.161.2'373.46:631.6

Т. О. Петрова

Харківський національний аграрний університет імені В. В. Докучаєва

Лексична норма й варіантність в українській фітомеліоративній термінології

Петрова Т. О. Лексична норма й варіантність в українській фітомеліоративній термінології. У статті розглянуто питання норми й варіантності в фітомеліоративній термінології, визначено основні лексико-термінологічні групи термінів, серед яких представлені лексичні варіанти, схарактеризовано особливості кодифікації досліджуваної спеціальної лексики в діахронічному аспекті (від 20 — 30-х років ХХ століття до сучасності); з'ясовано причини відхилення від норми в термінології. Звернуто увагу на зменшення кількості термінів у фітомеліоративній лексиці в процесі її становлення та унормування як окремої терміносистеми.

Ключові слова: *термін, норма, лексична норма, варіант, лексичний варіант, нормування, кодифікація.*

Петрова Т. А. Лексическая норма и вариантность в украинской фитомелиоративной терминологии. В статье рассмотрены вопросы нормы и вариантности в фитомелиоративной терминологии, определены основные лексико-терминологические группы терминов, среди которых представлены лексические варианты, охарактеризованы особенности кодификации исследуемой специальной лексики в диахроническом аспекте (от 20–30-х годов ХХ века до современности); выяснены причины отклонения от нормы в терминологии. Обращено внимание на уменьшение количества терминов в фитомелиоративной лексике в процессе ее становления и нормализации как отдельной терминотерминосистемы.

Ключевые слова: *термин, норма, лексическая норма, вариант, лексический вариант, нормирование, кодификация.*

Petrova T. O. Lexical norm and variability in Ukrainian phytoameliorative terminology. The article deals with the norms and variance in the phytoameliorative terminology. The basic lexico-terminological groups of terms, including lexical variants, are defined. The features of special vocabulary codification investigated in diachronic aspect (from 20–30 years of the twentieth century to the present) are characterized. The reasons of deviation from the norm in terminology were found. Attention is paid to reducing the number of terms in the phytoameliorative vocabulary during its formation and normalization as separate terminology.

Keywords: *term, term norm, lexical norm, lexical variant, regulation, codification.*

Вітчизняні мовознавці досліджують особливості вияву лексичної норми на матеріалі різних українських галузевих терміносистем, зокрема акушерства та гінекології, електроенергетичної, лісотехнічної, комп'ютерної, нафтогазової промисловості тощо (Г. Морозова [14], Л. Харчук [29], Н. Библюк, Р. Рожанівський [1], І. Ментинська [12], С. Дорошенко і М. Дорохов [8]). Поза увагою науковців залишається фітомеліоративна термінологія, що займає важливе місце в спеціальній лексиці сучасної української літературної мови.

Актуальність дослідження питань лексичної норми та її варіантів у фітомеліоративній термінології зумовлена необхідністю комплексного вивчення процесів її становлення та розвитку, потребою розроблення принципів і засад укладання словника галузевих термінів, описом структури та системи терміносистеми як явища, що характеризується статикою й динамікою її складників.

Мета статті — з'ясувати специфіку відбору й кодифікування української фітомеліо-

ративної термінології у спеціальних термінологічних словниках 20–30-х років ХХ століття — початку ХХІ століття.

Завдання — виявити лексичні варіанти в українській фітомеліоративній термінології, розглянути словникову кодифікацію термінів-варіантів, зокрема простежити співіснування цих одиниць у словниках різних періодів, установити особливості кодифікації окремих термінів. Матеріалом дослідження є терміни, вилучені методом суцільної вибірки зі спеціальних видань 20–30-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст.

Норма і нормативність є фундаментальними категоріями сучасної термінології. Сучасне розуміння природи норми ґрунтується на поясненні окресленого М. Пилинським поняття: «Норма — це реальний історично зумовлений і порівняно стабільний мовний факт, що відповідає системі мови і становить єдину можливість або найкращий для даного конкретного випадку варіант, відібраний суспільством на певному етапі його розвитку зі співвідносних фактів загальнонародної

(національної) мови в процесі спілкування» [16:26]. Л. Крисін мовною нормою вважає сукупність найбільш стійких мовних засобів та правил їх вживання, які є традиційними та прийнятними в певному суспільстві в певну епоху [9:233].

Норма є продуктом самої мови, однак вона не може бути просто результатом стихійного процесу, а має виступати відображенням природного функціонування законів розвитку мови, узгоджуючись із об'єктивною реальністю та особливостями прогресу суспільства.

У міжнародній практиці основою термінологічної нормалізації є науково затвержені результати. Основними *критеріями нормативності* термінів на сучасному етапі розвитку сучасної української термінології є *системний та національний*, за якими з терміносистем мають бути вилучені мовні одиниці, утворені за моделями російської мови [3:191]. *Нормування* — це «колективна оцінка мовних фактів, на підставі яких кодифікується норма сучасної української літературної мови [25:32]. Слід зауважити, що мовну норму формують і стихійні, і свідомі процеси. Тому для визначення нормативності мовного явища або факту слід урахувати їх відповідність системі мови, масову і регулярну відтворюваність, а також суспільне схвалення. Формою такого схвалення і є кодифікація [11:16–17].

Г. Волошина підкреслює, що «доказом постійного розвитку норми є той факт, що до появи єдиної норми виникають її різноманітні провісники — варіанти. Без них її функція втрачає свою необхідність. Ці варіанти лежать в основі чергової мовної антиномії: з одного боку, вони є одним із засобів збагачення мови, а з іншого — наявність великої кількості варіантів однієї форми може призвести до додаткових ускладнень, пов'язаних із необхідністю досягнення взаєморозуміння між учасниками комунікації. Саме мовна норма є своєрідним ключем до узгодженого вирішення такої антиномії» [4].

Поняття норми — не лише мовної — за своєю природою прагматичне і відносне, проте аж ніяк не довільне і не суб'єктивне. Норми створюються людьми, однак вони формуються на підставі реальних суспільних законів [13]. Нормативність мовної норми — явище відносне, оскільки літературна мова є динамічною системою, що має механізми збагачення й розвитку. Одним із таких механізмів є демократизація — «поповнення літе-

ратурної мови за рахунок народно-розмовної форми існування мови, що здебільшого не є внормованою» [22:369].

О. Радченко запропонувала для оцінювання термінологічних критеріїв функціональної доцільності термінологічної одиниці, відповідність якому є необхідною умовою для точного називання наукового поняття [18]. Уважаємо, що розглянуті критерії є найголовнішими під час нормування й кодифікації термінологічних одиниць.

Лексична норма регулює вибір терміна відповідно до змісту й мети висловлення, тобто впорядковує використання термінів відповідно до їхнього лексичного значення. Л. Боярова акцентує увагу на тому, що «сьогодні важливо спиратися на традиції термінотворення мовознавців 20-х років ХХ ст.», і «програмуючи якісні зміни у вітчизняному термінофонді, треба переглянути, як терміни у словниках відбивають зміст номінованих ними понять, та дати точнішу назву цим поняттям» [2:37–38].

Фітомеліоративна термінологія 20–30-х років минулого століття представлена в перекладних двомовних словниках, насамперед російсько-українських (П. Тутковський «Словник геологічної термінології» (1923) [27], Х. Полонський «Словник природничої термінології» (1928) [17], П. Сабалдир «Практичний словник сільсько-господарської термінології» (1931) [21], С. Паночіні «Словник біологічної термінології» (1931) [15]) та одному німецько-українському («Лісотехнічний словник. І. Німецько-український», склав Є. Чикаленко (Подебради, 1928) [10]). Термінологія фітомеліорації другої половини ХХ століття відображена в «Російсько-українському сільсько-господарському словнику» (1963) [19], «Російсько-українському словнику термінів лісівництва» (1980) [20], у багатогалузевому перекладному (російсько-українсько-англійському) словнику у складі суміжних наук («Термінологічний словник з питань ґрунтознавства, агрохімії та меліорації ґрунтів» (1998) [26]). Фітомеліорація, зокрема лісова меліорація, стала об'єктом лексикографічного опрацювання в одномовному термінологічному глумачному виданні Г. Гладуна «Лісові меліорації агроландшафтів: словник-довідник основних термінів та визначень» (2003 [5]) та його друге доповнене видання «Лісові меліорації: термінологічний словник», 2008 [6]).

Лексична варіантність фітомеліоративних термінів, засвідчена у словниках 20–30-х ро-

ків минулого століття, відображає інтенсивні процеси пошуку відповідних термінів, які найбільш точно відповідали б критеріям формування норм у спеціальній лексиці української мови. Основним джерелом варіантності є загальноновживана та діалектна лексика.

Лексична варіантність найбільше представлена в аналітичних термінах. Вона стосується особливостей позначення ознаки. Розглянемо кілька прикладів, що стосуються варіантного передавання в словниках 20–30-х років минулого століття російських термінів та особливостей лексичної кодифікації термінів у пізніших україномовних лексикографічних працях:

а) (рос. *двуярусный (о лесонасаждениях) двоповерховый* [21:24]; *двох'ярусні (насадження лісові)* [6:144]. Слово *двоповерховий* має значення «який має два поверхи» [24:Т. 2, 224], а *двох'ярусні* — «який має два яруси» [24:Т. 2, 227]. Сучасний галузевий словник з фітомеліорації використовує термін *двох'ярусні насадження лісові* на позначення «насадження лісові захисні, що складаються з двох деревних ярусів: одного деревного ярусу та ярусу підросту і підліску» [6:144];

б) (рос. *оросительный*) *зрошувальний, обводнювальний* [21:57]; *зрошувальна (норма)* [6:148; 26:49]. Термін *зрошувальний* закріпився у галузевому словнику та у СУМ зі значенням «признач. для зрошування», а слово *обводнювальний* — «признач. для обводнювання. Обводнювати — створюючи штучні водоймища, забезпечувати певну місцевість водою» [24:Т. 5, 474]. Семантика слів *зрошувальний* і *обводнювальний* є різною. Термін *зрошувальний* більш точний відповідник російському *оросительный*, а *обводнювальний* — російському *обводнительный*, як це й відображено в «Російсько-українському сільськогосподарському словнику» (1963) [19];

в) рос. *бугристый* перекладається по-різному. У словниках 30-х років минулого століття використано варіанти *горбкуватий, горбастиий* [15:9] *бугристі (піски)* [6:34], а у 60-х роках ХХ ст. у «Російсько-українському сільськогосподарському словнику» (1963) вжито терміни *горбистий, бугристиий* [19:35]. У СУМ *горбкуватий* — тлумачиться як «вкритий горбками» [24:Т. 2, 126], *горбастиий* — «вкритий горбами (у 1 знач.)»; *нерівний*» [24:Т. 2, 125], а слово *бугристиий* — має поміту «рідко» і тлумачиться як «те саме, що *бугруватий* (рідко.

Покритий буграми // Нерівний, з опуклостями)» [24:Т. 1, 246]. Сучасний вузькогалузевий словник містить терміносполучення *бугристі піски* зі значенням «один з найскладніших для лісомеліоративного освоєння вид піщаних земель, що утворилися під дією вітрів» [6:34]. Таким чином, рідковживане слово у загальній мові використовується у складі термінології як нормативне;

г) *медодайний* [21:45]; *медний, медодайний* [15:38]; *медоносні (рослини)* [6:128]. Слова, що містять словники 20–30-х років минулого століття, не ввійшли до сучасних термінографічних видань. Термін *медоносний* є точним і зафіксований у СУМ («1. Який виділяє при цвітінні нектар, що його бджоли переробляють на мед» [24:Т. 4, 665]), а також у галузевому словнику («*медоносні рослини* — група квіткових рослин, з яких бджоли збирають нектар і пилок (напр. гречка, липа, медунка, ріпак, робінія та багато інших)» [5:128]).

Друга група термінів із загальним значенням «*рослинність*» містить такі лексичні варіанти:

а) (нім. *Bestand, m*) *поріст, деревостан, деревостій, ліс, лісостан* [10:24]; *поріст* [6:167]. «Лісотехнічний словник. І. Німецько-український», укладений Є. Чикаленко (Подєбради, 1928), подає на першому місці слово *поріст*. У словнику Сучасної української мови в 11 томах це слово має кілька значень: «1. *перев. збірн.* Пагони, паростки, що виростають від пнів, гілок, коренів і т. ін. 2. Молодий або низькорослий ліс, чагарник. // Сходи трав'янистих рослин» [24:Т. 7, 262]. У сучасному вузькогалузевому словнику *поріст* має значення: «молоді пагони, що з'являються зі сплячих або додаткових бруньок на пенях або коренях дерев і чагарників» [5:117]. Фітомеліоративний термін *поріст* не є семантично тотожним загальнономовній семантиці слова. З іншої сторони, цей термін у сучасній терміносистемі фітомеліорації втратив свою безпосередню співвіднесеність із низкою загальнономовних номінацій *деревостан, деревостій, ліс, лісостан*. Зауважимо, що в українській фітомеліоративній лексиці не став нормативним термін *деревостій* — калька з російської мови: «*деревостой* — наземная часть древесного слоя в лесных сообществах; совокупность деревьев, являющихся компонентом насаждения» (ГОСТ 18486—73) [7]. «Російсько-український словник термінів лісівництва» фіксує українські варіанти-

відповідники *деревостан* і *лісостан* як нормативні [20:30];

б) (рос. *насаждение (засаженное место)*) **насадження**, **засад** [21:50]; **насадження** [19:226]; **насадження** [6:143]. П. Сабалдир у «Практичному словнику сільсько-господарської термінології» до кожного російського терміна подає «один-два, дуже рідко три українські відповідники. Це в тому разі, коли всі три відповідники мають право на існування» [21:3]. У середині ХХ ст. у «Російсько-українському сільськогосподарському словнику» (1963) та на початку ХХІ ст. у словнику «Лісові меліорації агроландшафтів» (2003) уміщено термін **насадження**, що і закріпився в терміносистемі фітомеліорації як нормативний;

в) П. Сабалдир до російського терміна *заросль кустарниковая* наводить два відповідники **чагарник**, **чагар** [21:32] і до російського *кустарник* — **чагар**, **чагарник**, **кущі**. Сучасний вузькогалузевий словник містить термін **чагарник** [5:153], проте у статті **кущ** автор видання відсилає до статті **чагарник** — «див. чагарник». СУМ тлумачить **чагар**: «те саме, що чагарник, чагарники» [24:Т. 11, 262.] Отже, у загальному вжитку **чагар** і **чагарник** є лексичними варіантами, а у галузі фітомеліорації таким є вживаний раніше термін *чагарник*.

Третьою лексико-термінологічною групою, що містить лексичні варіанти, є «**основні форми ерозійного типу рельєфу**»:

а) (рос. *балка*) **балка**, **вибалок**, **балище**, **бакая** [27:2]; **балка** (суходіл, байрак) [6:23]. П. Тутковський до російського слова *балка* пропонує такі українські відповідники: *балка* — «ухвалений, найпридатніший термін», і *вбалок*, *балище*, *бакая* — терміни, «що їх Секція не ухвалила, а також вузькі провінціалізми» [27:2]. Г. Гладун подає старий термін **балка**, а також нові — «**(суходіл, байрак)**». Словник не містить пояснень щодо його мікроструктури, а саме зони заголовного слова, виділення синонімів чи варіантів слова. Можна лише припустити, що упорядник, розміщуючи напівжирним шрифтом слово в заголовній зоні, визначає термін **балка** як переважний, а в дужках звичайним шрифтом «(суходіл, байрак)» — як синоніми або як варіанти.

П. Тутковський українським словом **байрак** перекладає російське словосполучення «**оврагъ лѣсистый**» [27:40]. Сучасні елект-

ронні словники так тлумачать слово байрак: «**1.** сухий яр, балка з деревною рослинністю;<...>; **2.** ліс, чагарник у степовому яру чи балці, байрачний ліс [28]; 1. Яр, порослий лісом [23]. Згідно із СУМ слова **балка (балка 1)**, **суходіл** і **байрак** є абсолютно різними за значенням. Галузевий словник «Лісові меліорації агроландшафтів» серед термінів **балка**, **суходіл** і **байрак** перші два розглядає як синоніми зі спільними значенневими елементами «*суха <...> долина із плоским пологим ввігнутим дном*», «*балка із широким плоским дном*», а слово **байрак** синонім, що має спільну з іншими одиницями семантичну ознаку «*сухий*». У термінологічному словнику слід подавати на першому місці термін **балка**, на другому **суходіл**;

б) (рос. *оврагъ*) **яр**, **яруга**, **провалля**, **узвіз**, **вертеп**, **звір**, **розвір**, **язвина**, **перекат**, **охабище**, **засува**, **зомкля**, **дебра**, **дебриця**, **дебер**, **бакая** [27:40]; **яруга**, **яр** [26:48]; **яр** [5:155]. П. Тутковський до російського слова *оврагъ* наводить 17 варіантних одиниць: першу виділяє курсивом як найпридатнішу, ухвалену — **яр**, інші 16 — як «не ухвалені Секцією, вузькі провінціалізми і слова, що не віддають спеціально геологічні та споріднені поняття». У перекладному «Термінологічному словнику з питань ґрунтознавства, агрохімії та меліорації ґрунтів» (1998) використано старі варіанти: «*рос. овраг / яруга, яр*» [26:48], де на першому місці **яруга**, а на другому — **яр**. На початку ХХІ ст. у першому виданні «Лісові меліорації агроландшафтів» (2003) знаходимо окремими словниковими статтями **яр** і **яругу**: де **яр** — «глибоке, з крутими схилами русло тимчасових водотоків, що утворилися під дією вод поверхневого стоку» [5:155]; **яруга** — «завичай крупніший за лінійними розмірами яр, що припинив інтенсивний ріст та перебуває у стані відносного ерозійного спокою» [5:155]. Упорядник до другого доповненого термінологічного видання 2008 року слово **яруга** не вніс. У СУМ **яр** — «глибока довга западина (перев. з крутими або прямовисними схилами), що утворилася внаслідок розмиву пухких осадових порід тимчасовими потоками», а **яруга** — «глибокий, великий яр» [24:Т. 11, 651]. Як бачимо, у результаті відбору у фітомеліоративній лексиці залишились лише термін **яр**.

До четвертої лексико-термінологічної групи «**загальний вигляд місцевості**» належать терміни: (рос. *ландшафтъ*) **краєвид**,

країна, край-образ, крайовість [27:29]; (рос. *ландшафтъ, пейзаж*) **красвѣд** [17:60]; **ландшафт** [5:83]. Підкреслимо, що на початку 20-х років ХХ ст. П. Тутковський у «Словнику геологічної термінології» (1923) подає чотири варіантні одиниці, з-поміж них як рекомендований наведено **красвид**. Усі інші — народні назви — не є ухваленими Секцією. Х. Полонський у «Словнику природничої термінології» (1928) наводить лише один питомий український термін як нормативний — **красвид**, а на початку ХХІ ст. Г. Гладун у вузькогалузевому виданні «Лісові меліорації агроландшафтів» до складу фітомеліоративної термінологічної системи вводить термін німецького походження *ландшафт* зі значенням «природний географічний комплекс, компоненти якого (рельєф, клімат, води, ґрунти, рослинність і тваринний світ) знаходяться у складній взаємодії, утворюючи єдину нерозривну систему» [5:83]. Як бачимо, упорядники термінологічних перекладних словників намагалися дібрати до іншомовного терміна власне українські відповідники, підтримуючи розвиток термінології на національному мовному ґрунті, сучасні ж упорядники не дотримуються означеного критерію, нехтуючи мовним багатством для національної науки. На нашу думку, слід уживати на першому місці термін **красвид**, а на другому — **ландшафт**, що сприятиме і розвитку оригінальної української термінології, і підтримуванню використання міжнародних та міжнародних термінів із метою розпізнавання міжнародної наукової термінології.

П'яту лексико-термінологічну групу формують лексичні варіанти термінів «процесу дії»: (рос. *оползень*) **зсув, осув** [21:56; 17:85]; **зсув, оповзень** [26:48]; **зсув, оповзи** [6:87, 155]. У «Словнику природничої термінології» (1928) та «Практичному словнику сільськогосподарської термінології» (1931) до російського слова *оползень* автори однаково пода-

ють два варіанти **зсув, осув** [21:56; 17:85], а до російського слова *оползание* — **осування** [21:56; 17:85]. Х. Полонський у передмові до видання зазначає, що «у словнику подано тільки ухвалені (єв. рекомендовані від Секції до вжитку) терміни, а синоніміки не наведено». Тобто на початковому етапі відбирання норми автори чітко розмежовували слова зі значенням процесу чи дії від слів на позначення результату чи наслідку дії, на відміну від сучасних упорядників. Зокрема, у виданні Г. Гладуна знаходимо: **оповзи** — «сповзання зі схилу великого шару землі під впливом води, вологи, а також *самі такі шари*» [6:154] і **зсув ґрунту** — «сповзання ґрунту та підґрунтя вниз по схилу під дією сили земного тяжіння» [6:87]. У СУМ розміщено: «**оповз геол., розм.** Те саме, що *зсув*» і «**оповзень** — *розм.* те саме, що *зсув*» [24:Т.5,716]. Таким чином, спостерігаємо перехід розмовної лексики до термінологічної системи з одночасною спеціалізацією значення. На позначення дії чи процесу слід вживати терміни **зсування, або осування**, а результат чи наслідок дії позначати термінами **зсув** або **осув**.

Отже, в аналізованій фітомеліоративній термінології виявлено велику кількість лексичної варіантності термінологічних одиниць. На наш погляд, це явище спричинене насамперед недотриманням критеріїв відбору термінів, а також одночасним функціонуванням власне українських народних слів, діалектизмів, територіально обмежених у вживанні, рідковживаних та запозичених термінів з інших мов. Дотримуємося принципу залучення до реєстру словника питомої української лексики, що сприятиме якісному розвитку галузевої науки. Вивчення термінології з погляду мовної норми має важливе значення для з'ясування цілої низки теоретичних і практичних питань, зокрема термінологічної лексикографії, а також сприятиме уніфікації та стандартизації фітомеліоративних термінів.

Література

1. Библиок Н. Про сучасний стан української термінології / Н. Библиок, Р. Рожанківський // Вісник Держ. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»: матеріали 6-ї Міжнародної наукової конференції СловоСвіт 2000. — 2000. — № 402. — С. 13—19.
2. Боярова Л. Мовне планування й термінологія в Україні (20-ті роки — перша половина 30-х років) / Л. Боярова // Українська термінологія і сучасність: зб. наук. праць. — К.: КНЕУ, 2005. — Вип. V. — С. 35—39.
3. Боярова Л. Терміни-варіанти в українській загальномовній лексикографії: нормативний аспект / Л. Боярова // Термінологічний вісник. — К., 2013. — Вип. 2(1). — С. 189—195.
4. Волошина Г. Норма як категорійне поняття : філософсько-лінгвістичний аналіз [Електронний ресурс] / Г. Волошина. — Режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=1717>.

5. Гладун Г. Б. Лісові меліорації агроландшафтів: Словник-довідник термінів та визначень/ Г. Б. Гладун. — Х. : ППВ „Нове слово”, 2003. — 161 с.
6. Гладун Г. Б. Лісові меліорації: термінологічний словник/ Г. Б. Гладун. — 2-ге вид., доп. — Х. : Нове слово, 2008. — 224 с.
7. Дедю И. И. Экологический энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / И. И. Дедю. — Кишинев : Главная редакция Молдавской советской энциклопедии, 1989. — 406 с. — Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ecolog/395>. — Деревостой.
8. Дорошенко С. М. Лексичне нормування української термінології нафтогазової промисловості [Електронний ресурс]/ С. М. Дорошенко, М. А. Дорохов. — Режим доступа : http://www.rusnauka.com/4_SND_2009/Philologia/40402.doc.htm.
9. Крысин Л. П. Современная литературная норма и ее кодификация [Электронный ресурс] / Л. П. Крысин. — Режим доступа : http://image.websib.ru/05/text_article.htm
10. Лісотехнічний словник. І. Німецько-український/ [склав Є. Чикаленко]. — Подєбради : Укр. госп. академія в ЧСР та Спілки укр. техніків с.-г. в ЧСР, 1928. — 137 с.
11. Мельник Т. П. Процеси унормування лексики української мови у 20–30 рр. ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Т. П. Мельник. — Тернопіль, 2010. — 215 с.
12. Ментинська І. Мовностилістичні проблеми української комп'ютерної термінології / І. Ментинська // Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології». — 2011. — № 709. — С. 92–95.
13. Мовна норма // [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://ukrainica.org.ua/ukr/content/1680/>. — Мовна норма.
14. Морозова Г. О. Типологія формальної варіантності на матеріалі термінології акушерства і гінекології / Г. О. Морозова // Учені записки Таврійського нац. ун-ту ім. В. І Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». — 2011. — Т. 24 (63). — № 1. — Ч. 2. — С. 94–98.
15. Паночіні С. Словник біологічної термінології. Серія практичних словників. — Вип. ІV. — Х. : Держ. видав. «Радянська школа», 1931. — 100 с.
16. Пилинський М. М. Мовна норма і стиль. — К. : Наук. думка, 1976. — 288 с.
17. Полонський Х. Словник природничої термінології. (Проект) / Х. Полонський. — К. : Державне видавництво України, 1928. — 263 с.
18. Радченко О. І. Мовна норма і варіантність в українській науковій термінології : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. І. Радченко. — Х., 2000. — 203 с.
19. Російсько-український сільськогосподарський словник / [уклад. : А. П. Білоштан та ін.]. — К. : Видавництво АН УРСР, 1963. — 438 с.
20. Російсько-український словник термінів лісівництва / [уклад. : М. О. Галич, Л. М. Полюга, С. А. Постригань, С. М. Стойко, Н. І. Шило]; відп. ред. П. С. Погребняк, С. М. Стойко. — К. : Наук. думка, 1980. — 160 с.
21. Сабалдир П. О. Практичний словник сільсько-господарської термінології. Серія практичних словників/ П. О. Сабалдир. — Вип. 2. — Х. : Державне видавництво «Радянська школа», 1931. — 92 с.
22. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник / О. О. Селіванова. — Полтава : Довкілля — К., 2008. — 712 с.
23. Словник іншомовних слів [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://slovopedia.org.ua/36/53393/234872.html>. — Байрак.
24. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. — К. : Наукова думка, 1970—1980.
25. Смирницкий А. И. Лексикология английского языка / А. И. Смирницкий. — М. : Просвещение, 1956. — 259 с.
26. Термінологічний словник з питань ґрунтознавства, агрохімії та меліорації ґрунтів / редкол. : В. В. Медведєв, А. Д. Міхновська, О. П. Павленко та ін. / УААН, Ін-т ґрунтознавства та агрохімії ім. О. Н. Соколовського. — Х. : Ін-т ґрунтознавства та агрохімії ім. О. Н. Соколовського, 1998. — 80 с.
27. Тутковський П. А. Словник геологічної термінології (Проект)/ П. А. Тутковський. — К. : Державне видавництво України, 1923. — 96 с.
28. Універсальний словник-енциклопедія [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://slovopedia.org.ua/29/53393/5836.html>. — Байрак.

29. Харчук Л. В. Порушення мовних норм в українській електроенергетичній термінології [Електронний ресурс] / Л. В. Харчук // Український смисл: зб. наук. праць. — Режим доступу : <http://ukrsence.com.ua/zmist-zhurnalu/ukra%D1%97nskij-smisl-1-2012/porushennya-movnix-norm-v-ukra%D1%97nskij-elektroenergetichnij-terminologij%D1%97/>.

УДК 811.161.2

Н. М. Карікова

*Харківський національний економічний університет
імені Семена Кузнеця*

**Дві статті від одного автора:
(Про спроби Юрія Шевельова дати належну оцінку
мовознавчому доробку Василя Сімовича)**

Карікова Н. М. Дві статті від одного автора: (Про спроби Юрія Шевельова дати належну оцінку мовознавчому доробку Василя Сімовича). Предметом дослідження стали дві статті знаного славіста Юрія Шевельова, в яких автор спробував дати оцінку мовознавчому доробку Василя Сімовича, з'ясувати роль його праць для розвитку української лінгвістики, а також визначити місце науковця серед видатних українських мовознавців другої половини XIX — першої половини XX століття.

Ключові слова: *Юрій Шевельов, Василь Сімович, оцінка, мовознавчий доробок, українські мовознавці др. пол. XIX — пер. пол. XX ст.*

Карікова Н. Н. Две статьи одного автора: (Про попытки Юрия Шевелева дать надлежащую оценку языковедческому наследию Василия Симовича). Предметом исследования стали две статьи известного слависта Юрия Шевелева, в которых автор попытался дать оценку языковедческому наследию Василия Симовича, выяснить роль его трудов для развития украинской лингвистики, а также определить место ученого среди выдающихся украинских языковедов второй половины XIX — первой половины XX столетия.

Ключевые слова: *Юрий Шевелев, Василий Симович, оценка, языковедческое наследие, украинские языковеды вт. пол. XIX — пер. пол. XX ст.*

Karikova N. Two articles of the same author: (About G. Shevelov's attempt to give assessment of the linguistic heritage of Vasyl Simovych). The research subject of the work is two articles of famous slavist G. Shevelov in which the author tried to assess the linguistic heritage of Vasyl Simovych. G. Shevelov clarified the role of his works for the development of Ukrainian linguistic and defined his place among the important ukrainian linguists of the second half of XIX — the first half of XX century.

Keywords: *G. Shevelov, V. Simovych, to give assessment, the linguistic heritage, the ukrainian linguists of the second half of XIX — the first half of XX century.*

Відрядно, що сьогодні, на початку XXI століття, уже нікому (принаймні з кола інтелігенції) не потрібно розказувати, хто такий Юрій Шевельов і що для нас, українців, значить постать Василя Сімовича. Хоча якихось 30 років тому ім'я першого було майже не відоме культурним верствам українського населення, ім'я ж другого старанно замовчувалося, а якщо й зринало, то тільки вкупі з прикметником «буржуазний» [див. 13:13]. Як згадує Л. Ткач, у 1990 році, коли вона готувала свої перші публікації про Василя Сімовича, відомостей про життя й діяльність ученого було обмаль [див. 13:13–

14]. На щастя, сьогодні ми маємо досить повну біографію цієї непересічної особистості [див.: 1; 5; 7; 13; 14; 15; 16 та ін.]. Отже, на основі цих джерел ми й подаємо основні факти з життєпису Василя Сімовича.

Василь Іванович Сімович народився 9 березня 1880 року в с. Гадинківці (нині Гусятинський район Тернопільської області) в сім'ї сільського дяковчителя. Він був шостою, наймолодшою дитиною в родині (окрім цих, було ще дві дитини від першого батькового шлюбу). У п'ятирічному віці Василь втратив батька, тож матері хлопця довелося зводити на ноги всіх дітей самій. За спогада-

ми Марії Ясеницької, всі діти Сімовичів були талановиті, й усі власними силами здобули собі освіту [19:433]. Василь самотужки вивчився грамоти, до гімназії ходив у Станіславі (1899 р.), філософічний факультет закінчив у Чернівецькому університеті (1904 р.) [2:440]. В. Сімович був улюбленим студентом Степана Смаль-Стоцького, взаємини з яким були настільки дружніми, що останній довірив Сімовичу хатнє виховання своїх синів — Романа й Нестора [14:6]. Успішно склавши іспит на вчителя середніх шкіл (1905 р.), він залишився працювати в Чернівцях. Дебют В. Сімовича як лінгвіста відбувся після публікації у 1911 році розвідки «Де-кілька слів про науку граматику української мови в наших середніх школах» [14:6]. Під керівництвом Смаль-Стоцького В. Сімович написав і захистив дисертацію, здобувши науковий ступінь доктора філософії (1913 р.)¹. Як зазначає Ю. Шевельов, чернівецький період життя Сімовича заповнювало вчителювання в міській учительській семінарії та активна участь в українському політичному житті (у ті роки він був технічним редактором газет «Гасло» і «Селянин» (1902–1904 рр.), зорганізував видавництво «Січ» (1901–1902 рр.), редагував книжки для молоді, газету «Буковина» (1904–1906 рр.), разом із С. Смаль-Стоцьким організував «університет для селян» у Чернівцях (1909–1911 рр.), був директором театральних вистав і т. ін.). У цей же період В. Сімович одружився (1909 р.) з Ізидорою Ільницькою, яка теж учителювала [14:6].

Від 1914 року, із початком Першої світової війни, і до 1920 року В. Сімович від імені Союзу Визволення України працював у таборах для українських військовополонених, що були розташовані на території Австрії (Фрайштадт) та Німеччини (Раштатт). За цей період Сімович спробував себе не тільки у викладанні курсів з історії української мови та літератури, з історії педагогіки, психології, логіки та ін., а і як організатор шкіл, курсів, читалень, театральних груп, друкарень тощо [14:6]. До жовтня 1923 року В. Сімович перебував у Берліні (від 1920 по 1923 р. він пра-

цював у видавництві Якова Оренштайна). Наприкінці 1923 року він переїхав до Праги — «головного центру української еміграції», де дістав посаду професора Українського Високого Педагогічного Інституту імені М. Драгоманова, а пізніше (1926–1930 рр.) — його ректора [14:6]. Окрім того, Сімович став активним членом Празького Лінгвістичного Гуртка, був одним з ініціаторів та учасників українських наукових з'їздів у Празі (1926 р., 1932 р.) [8:14].

На початку 1930-х років В. Сімович повернувся до Львова, де пристав на запрошення Львівського Товариства «Просвіта» редагувати публікації. Згодом він долучився до редагування філологічних томів «ЗНТ імені Шевченка» (1936 р.), а пізніше — часопису «Сьогочасне й минуле» (1939 р.). Два роки завідував кафедрою української мови у Львівському університеті, а також був деканом його філологічного факультету (1940–1941 рр.). У липні 1941 року був обраний на посаду ректора названого університету, але німецька окупаційна влада не дозволила відкрити навчальний заклад. 13 березня 1944 року Василь Сімович помер від раптового серцевого нападу.

За мету розвідки ми визначили — через зіставний аналіз двох статей, що були написані Юрієм Шевельовим, спробувати з'ясувати, як науковець оцінює мовознавчий доробок відомого українського лінгвіста Василя Сімовича. Актуальність проблеми полягає у потребі переосмислення сучасними лінгвістами того наукового доробку, що його виробили українські мовознавці 20–30-х років ХХ століття. На особливу увагу заслуговують мовознавчі праці В. Сімовича (одного з яскравих представників тогочасного нормалізаторського процесу), подані в оцінці знаного славіста Ю. Шевельова. Слід зазначити, що науковий доробок В. Сімовича як мовознавця досліджували М. Білоус, О. Горбач, Н. Гуйванюк, Л. Гумецька, О. Кацімон, П. Ковалів, Ю. Редько, В. Русанівський, З. Терлак, Л. Ткач, Ю. Шевельов та ін. [див.: 1; 2; 3; 4; 6; 7; 9; 10; 11; 12; 18; 20]. Нашу увагу привернули дві статті від одного автора — Юрія Шевельова, що були написані в різні періоди його життя та за різних обставин². Із цього погляду зазначену проблему ще не було досліджено.

¹ Дисертацію на тему «Дієслово в писаннях Йоанія Галятовського» В. Сімович так і не опублікував, хоча частина його праці все ж таки була оприлюднена 1930 року як окрема стаття під назвою «Спроби перекладів Св. Письма в творах Й. Галятовського» [див. 14:6].

² Звертаємо увагу на той факт, що ми свідомо не залучили до розгляду інших мовознавчих праць

Перша стаття Ю. Шевельова «Незаступна втрата. Василь Сімович — мовознавець» з'явилася у львівському журналі «Наші дні» за 4–5 ч. 1944 року. Обсягом дві друковані сторінки, ця стаття по суті є некролог, який Ю. Шевельов написав як тільки дізнався про наглу смерть свого вчителя. У цій «стислій і похапцем написаній статті» Ю. Шевельов не подає якихось біографічних даних про дитячі та юнацькі роки Сімовича, а накреслює лише «науковий профіль» мовознавця [17:427]. Усі більш-менш значимі Сімовичеві праці Ю. Шевельов розподіляє на три цикли: перший — це роботи з історичної морфології й фонетики української мови включно з розвідками, присвяченими українській ономастиці («Українське *що*» (1928 р.), «Zur Frage *e/o* im Ukrainischen» (1932 р.), «До морфології українських прикметників» (1933 р.), «Про поголошене українське *л*» (1936 р.), «Українські іменники чоловічого роду на *-o*» (1929 р.), «Українські чоловічі ймення осіб на *-но*» (1931 р.), «Історичний розвиток українських чоловічих хресних імен» (1931 р.); другий — роботи з історії української граматики й правопису («Грамматика Лучкая» (1931 р.), «Правописні системи Драгоманова» (1932 р.), «Йозеф Їрчек і українська мова» (1931 р.); третій — стилістичні праці («Спроби перекладів святого письма в творах Галятовського» (1930 р.), «Дещо про Шевченкову архаїзовану мову» (1939 р.), «"Недосвіт" у Шевченка» (1941 р.). Окремо, поза циклами, Ю. Шевельов ставить статтю «Рідна мова й інтелектуальний розвій дитини» (1934 р.), яка, на його думку, є важливою «для розуміння загальномовознавчих поглядів Сімовича» [17:427–428]. Усі названі праці, в основі яких «виразно лежить фонологічна метода», за словами Ю. Шевельова, «забезпечують йому [Сімовичеві] тривале місце в розвитку нашого мовознавства» [17:427–428]. Ю. Шевельов підкреслює, що

Ю. Шевельова, де згадувано ім'я В. Сімовича (як-от: «Покоління двадцятих років в українському мовознавстві»; «Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): стан і статус»; «Внесок Галичини у формування української літературної мови»; «Історична фонологія української мови» та деякі інші), тому що найчастіше ці згадування мають побіжний характер і подаються або як коментар, або ж як покликання на ту чи ту Сімовичеву працю. Докладний ґрунтовний аналіз мовознавчого доробку В. Сімовича, або його «науковий портрет», знаходимо лише у двох спеціальних розвідках Ю. Шевельова, розгляд яких і пропонуємо в цій статті.

«величезна заслуга Сімовича» полягає «в прищепленні цієї методи в українському мовознавстві», що «самий підхід, його методологія справді **піднесли наше мовознавство на новий і незмірно вищий щабель**» (виділення наше — *Н. К.*) [17:428]. «Розуміння мови як системи, як цілісної структури, де всі елементи органічно пов'язані один з одним, де, як в організмі, найменша зміна одного повинна спричинити зміну, переорієнтування або переосмислення інших», і де «кожну зміну в мові можна пояснити, тільки зрозумівши її в усій системі мови», дозволило В. Сімовичу застосувати фонологічну систему до пояснення історичних змін у мові й саме цим **сказати «справді нове слово в українському мовознавстві»** (виділення наше — *Н. К.*) [17:428]. У своїй статті Ю. Шевельов тричі називає Василя Сімовича «великим ученим» (окрім того, цими ж словами починається власне журнальна стаття) і навіть визначає його місце серед поважних лінгвістів: «постать [Сімовича] ... посяде заслужене місце в українській науці поруч Житецького, Михальчука, Кримського, Синявського» [17:427]. На завершення статті Ю. Шевельов називає найголовніші риси, що характеризують Василя Сімовича як науковця: «сувора методологія, повага до фактів, вичерпне знання джерел, наукова чесність, ідейність, переконаність, дисциплінованість, широкий круговид, колосальна працьовитість» [17:430].

Другу статтю «Vasyl' Simovych and his work» Ю. Шевельов написав англійською мовою в 1978 році, мешкаючи в Нью-Йорку (на той момент Шевельов мав уже 70 років життя, тобто він був майже вдвічі старший проти своїх 36 років, коли він написав був свою першу статтю про В. Сімовича). То є вступна стаття до збірки мовознавчих розвідок і статей Василя Сімовича, упорядником якої виступив той же Юрій Шевельов. За обсягом ця стаття значно більша за попередню — 48 друкованих сторінок. На початку розвідки Ю. Шевельов описує дитячий та юнацький періоди життя Сімовича, широко використовуючи спогади його друзів і сучасників. Поступово дослідник переходить до аналізу мовознавчих праць В. Сімовича.

Розпочинає він із «Граматики української мови для самонавчання та в допомогу шкільній науці» (друге видання, 1921 р.), що стала як результат десятирічної праці Сімовича-вчителя і на той час стала «унікальна» [15:6]. Сімовичева «Грамматика...» вигідно відрізнялася від уже написаних під ту пору

у великій кількості граматик тим, що її автор дослідив українську мову в діахронічному аспекті (як висловився Ю. Шевельов, «мову взято розтягнуто в часі — від Котляревського аж до Сімовича»¹ [15:6]). «Це була індивідуальна особливість граматики Сімовича, — підкреслює Шевельов, — її нововведення проти інших наявних граматик, революційне ...» [15:6]. Завдяки такому підходові «Сімович зміг висвітлити велику кількість особливостей літературної мови, показати їхню стилістичну вартість і створити об'єктивне описання цілком окремо — то було нечуване — від історії й діалектології мови» [15:6]. І хоча Ю. Шевельов досить високо оцінює Сімовичеву граматику, що підтверджує, наприклад, така цитата: «ГраMATика Сімовича 1921 року стала новим словом у синхронному описі української мови і в багатьох попередником найбільшого досягнення 20-х років — праці О. Синявського “Норми української літературної мови” (1931)» [15:6], проте автор статті висловлює і критичні зауваги. Так, недоліком «Граматики ...», на думку Ю. Шевельова, є намагання В. Сімовича всі правила й закономірності української мови зробити нормою (Шевельов назвав це «нахилом до припису») [15:6]. Як пояснює Ю. Шевельов, у такому разі постає проблема суб'єктивності, адже нормалізаторська робота, «що її звичайно виконували безособові колективні комісії, установи і т. ін., мала виконати одна людина» [15:6]. І навіть сформульовані та подані у вступі до «Граматики ...» критерії, що їх використовував В. Сімович, відбираючи ту чи ту мовну одиницю / конструкцію, не завадили Ю. Шевельову визнати Сімовичеву «політику нормалізації» складною, а інколи суперечливою [15:6].

Далі Ю. Шевельов розглянув праці В. Сімовича, присвячені українському правописові. Перша поважна стаття на цю тему «Латинка для нашої бібліографії» з'явилася 1927 року. Логічним продовженням стали такі праці мовознавця: «Йосеф Іречек і українська мова» (1932 р.); «Правописні системи М. Драгоманова» (1932 р.); «Система української латиниці» (1934 р.); «Історія українського правопису» (1934 р.); «Кулішева мова й «кулішівка» (1937 р.); «Літери і політика»

(1943 р.). На основі докладного вивчення названих праць Ю. Шевельов вибудував «цілком зрозумілу» концепцію, або систему поглядів В. Сімовича на правопис, зауваживши при тому, що «Сімович був далекий од того, щоб створити закінчену історію українського правопису» [16:7].

Критично поставився Ю. Шевельов і до Сімовичевих праць з історії літературної мови. Як зазначає автор розвідки, В. Сімович «не залишив жодної системної праці з історії літературної мови. Навіть більше, жодної статті, за одним винятком» [15:6]. Цим винятком є стаття «Децо про Шевченкову архаїзовану мову» (1938 р.), яка «за багатством спостережень, майстерністю контрастового зіставлення й порівняння різноманітних Шевченкових текстів і функціональним аналізом ... застається неперевершена з-поміж численних дослідів поетової мови й стилю» [15:6]. І знову натрапляємо на критику Ю. Шевельова: «Сімович не зробив навіть спроби знайти своєму досліді [мається на увазі названа стаття — *Н. К.*] якесь місце в розвитку літературної мови» [15:6]. Ось як Ю. Шевельов пояснює причину того, що Василь Сімович «не написав практично жодної праці, що її можна безпосередньо й цілком віднести до дисципліни»: «... сам Сімович ... був не готовий на такий дослід, попри свою філологічну й неограматичну наукову освіту, ні на пізніший нашарок празької фонології» [15:6].

Так само критично оцінив Ю. Шевельов і Сімовичев підручник для студентів під назвою «Нарис граматики староболгарської (староцерковно-слов'янської мови)» (1926 р.), вважаючи його «компіляцією» з підручників А. Лескієна, В. Вондрака, С. Кульбакіна, О. Гуєра та інших мовознавців [див. 16:7]. Щоправда, децо позитивне Ю. Шевельов усе ж таки знайшов у зазначеній праці: «Сімовичева заслуга полягає тільки в тому, що він провів деякі паралелі між українською й церковнослов'янською мовами і в дуже систематичній, яскравій презентації, орієнтованій на студентський рівень, з багатьма посилами на самого себе» [16:7].

І в другій статті, як і в першій, Ю. Шевельов не оминає своєю увагою «дуже своєрідну» розвідку «Рідна мова й інтелектуальний розвій дитини» (1934 р.), яка, на думку дослідника, «гідна критики за аргументацію й висновки» [16:7]. По-перше, В. Сімович, як зазначає критик, не розрізняв таких понять, як *двомовність* та *інтерференція* (за Ю. Ше-

¹ Цитати подаємо за статтею Юрія Шевельова «Життя і праця Василя Сімовича», що з'явилася в газеті «Слово» (ч. 23, 1991 р.; ч. 46-47, 1992 р.) у перекладі з англійської мови Романа Дяченка.

льовим: «...іноді Сімович говорить про двомовність, в інших випадках про накладання іншої мови на рідну, що не одне й те саме»), а по-друге, уся Сімовичева стаття є «внутрішньо суперечлива»: «вона звертає од прагматичного підходу до ідеалістичного й бере принципи структуралізму, щоб збудувати на них відверто романтичну споруду» [16:7].

Попри критичні зауваги, друга стаття Ю. Шевельова сповнена глибокої поваги до В. Сімовича-вчителя, який усе своє життя присвятив досягненню однієї мети — національному відродженню країни й скасування колоніального статусу її нації. Увіразнює праці В. Сімовича-вченого «любов до рідної мови, а також бажання виділити її специфічні особливості» [16:7]. Загальна оцінка В. Сімовича як дослідника і мовознавця, надана Ю. Шевельовим, досить висока: «Внесок Сімовича сюди [у систему об'єктивних знань української мови та її історії] солідний і розрахований на перспективу. Цю перспективність забезпечила глибока Сімовичева обізнаність, його дбайливе ставлення до фактів, поєднане з філологічною точністю й точністю в методології: спершу філологічною й неграматичною, пізніше структуралістичною особливою видозміни, що вона всотала деякі елементи традиційного українського, де в чому популістського романтизму, але змогла переважно підкорити їх вимогам твердого, об'єктивного аналізу західного зразка» [16:7]. Ю. Шевельов визнає В. Сімовича першим структуралістом в українській лінгвістиці, що забезпечило йому «особливе місце в історії цієї дисципліни», і висновковує: «його дослідження історії українського правопису й української антропоніміки вийшли на працю першовідкривача, так само, як питання будови українського слова. Його внесок до української історичної фонології й морфології піднімає цілину цих дисциплін і готує ґрунт на дальші дослідження...» [16:7].

І все ж таки, якщо в першій статті Ю. Шевельов називає свого вчителя та колегу «великим ученим», то в другій статті він знімає Сімовича з цього умовного п'єдесталу, і пише, що останній лише «мав потенціал великого вченого», який до того ж не був зреалізований [14:6]. Причиною тому були історична доба й ті суспільно-політичні умови, що склалися під ту пору на території Західної України: «... йому привелося жити під час і на терені Східноєвропейських воєн, революцій і соціальних зрушень 1905, 1914-го, 1939–45 рр. ...» [14:6].

Отже, проаналізувавши й зіставивши дві статті від одного автора про одну й ту саму особистість, можемо сказати, що обидві вони абсолютно різні як формою (перша є по суті некролог, друга — вступна стаття, написана англійською мовою до збірника мовознавчих праць Василя Сімовича), так і обсягом (перша — 2 друковані сторінки; друга — ґрунтовна, докладна розвідка на 48 друкованих сторінок). Схожі вони змістом: і там, і там ідеться про Василя Сімовича як дослідника й мовознавця. А от щодо оцінки мовознавчого доробку Сімовича, наданої Ю. Шевельовим, то тут статті знову ж таки різняться: не сказати, що вони за цим критерієм полярні, але вони й не однакові (адже оцінке судження «він був великий учений» суттєво відрізняється від «він мав потенціал великого вченого»). Припускаємо, що такі неоднакові оцінки від однієї особи можна пояснити віком і обставинами: перша стаття була написана 36-річним Юрієм Шевельовим майже одразу після смерті В. Сімовича, друга стаття вийшла з-під пера вже 70-річного досвідченішого (і з погляду особистості, і з погляду науковця) Шевельова, який уже спокійно, на відстані часу, спробував об'єктивно проаналізувати мовознавчий доробок В. Сімовича й дати йому належну оцінку.

І все ж таки ця оцінка залишається суб'єктивною.

Література

1. Білоус М. Василь Сімович (1880–1944). Життєписно-бібліографічний нарис / Марія Білоус, Зиновій Терлак. — Львів, 1995. — 178 с. — (Наук. тов. ім. Шевченка у Львові. Визначні діячі НТШ, № 3).
2. Горбач О. Василь Сімович і його «Грамматика української мови» (1921) / Василь Сімович : Праці у двох томах. Т. 1: Мовознавство / Упорядк. і передм. Л. Ткач. / Олекса Горбач. — Чернівці : Книги — XXI, 2005. — С. 440—450.
3. Гуйванюк Н. Вплив мовознавчих поглядів Василя Сімовича на формування українських граматичних концепцій у 20-30-х рр. ХХ ст. / Н. В. Гуйванюк // Науковий вісник Чернівецького нац. ун-ту : Зб. наук. праць. — Вип. 312—313. Слов'янська філологія. — Чернівці : Рута, 2008. — С. 216—223.

4. Гумецька Л. Нарис словотворчої системи української актової мови XIV-XV ст. / Лукія Гумецька. — К. : АН УРСР, 1958. — 298 с.
5. Дзензелівський Й. Сімович Василь Іванович / Українська мова : [енцикл.] / [ред. кол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко та ін.] / Й. О. Дзензелівський. — К. : Вид. «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. — С. 598—599.
6. Кацімон О. Дискусійні питання українського правопису в ділянці морфології української літературної мови : 3 окремими увагами на погляди Василя Сімовича / О. Кацімон // Дивослово: Українська мова й література в навч. закладах : Науково-методичний журнал Міністерства освіти і науки України. — 2009. — №3. — С. 27—33.
7. Ковалів П. Василь Сімович / П. Ковалів. — Вінніпег : [б. в.], 1953. — 43 с.
8. Погребенник Ф. Василь Сімович — український вчений і громадсько-культурний діяч / Василь Сімович : Праці у двох томах. Т. 2: Літературознавство. Культура / Упорядк. Л. Ткач, О. Івасюк за участю Р. Пилипчука, Я. Погребенник; передм. Ф. Погребенника. / Федір Погребенник. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2005. — С. 11—22.
9. Редько Ю. Сучасні українські прізвища / Юліан Редько. — К. : Наук. думка, 1966. — 217 с.
10. Русанівський В. Структура українського дієслова / Віталій Русанівський. — К. : Наук. думка, 1971. — 315 с.
11. Тарновецька Л. Мовознавча спадщина В. Сімовича і сучасність / Л. О. Тарновецька // Культура слова : Респ. міжвідомч. збірник. — К., 1991. — Вип. 41. — С. 52—58.
12. Ткач Л. Мовознавчий світогляд Василя Сімовича в контексті сучасних потреб українського мовознавства / Людмила Ткач // Науковий вісник Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича : Зб. наук. пр. Вип. 312—313: Слов'янська філологія / наук. ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2008. — С. 29—35.
13. Ткач Л. Передмова / Василь Сімович : Праці у двох томах. Т. 1: Мовознавство / Упорядк. і передм. Л. Ткач. / Людмила Ткач. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2005. — С. 13—28.
14. Шевельов Ю. Життя і праця Василя Сімовича / Юрій Шевельов // Слово. — 1991. — Ч. 23. — С. 6—7.
15. Шевельов Ю. Життя і праця Василя Сімовича / Юрій Шевельов // Слово. — 1992. — Ч. 1 (46). — С. 6—7.
16. Шевельов Ю. Життя і праця Василя Сімовича / Юрій Шевельов // Слово. — 1992. — Ч. 2 (47). — С. 6—7.
17. Шевельов Ю. Незаступна втрата. Василь Сімович — мовознавець / Василь Сімович : Праці у двох томах. Т. 1: Мовознавство / Упорядк. і передм. Л. Ткач. / Юрій Шевельов — Чернівці : Книги — ХХІ, 2005. — С. 426—430.
18. Шевельов Ю. Сімович Василь / Ю. Ш. [Юрій Шевельов] / Енциклопедія українознавства. Словникова частина (ЕУ—II). — Париж, Нью-Йорк, 1976. — Т. 8. — С. 2840—2841.
19. Ясеницька М. Спогади про Стрийка Василя / Василь Сімович : Праці у двох томах. Т. 1: Мовознавство / Упорядк. і передм. Л. Ткач. / Марія Ясеницька. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2005. — С. 433—437.
20. Shevelov G. Vasyl' Simovych and his work / Vasyl' Simovych / Ukrainian Linguistics Studies and Articles / [Edited and with Introduction by George Y. Shevelov]. — Ottawa : The University of Ottawa Press, 1981. — P. 7—56.

УДК 811.161.2'374.822

М. І. Лісна

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Безеквівалентність як об'єкт теорії перекладу та двомовної лексикографії

Лісна М. І. Безеквівалентність як об'єкт теорії перекладу та двомовної лексикографії. У статті здійснено критичний огляд сформованих у науці поглядів на мовну безеквівалентність; уточнено поняття «безеквівалентне слово» для перекладного словникарства. Виокремлено культурологічну і власне мовну безеквівалентність відповідно до екстралінгвального та лінгвального чинників національної специфіки мовних картин світу. Установлено ознаки безеквівалентності в перекладних словниках, а саме наявність вільного сполучення слів, часткового відповідника або незасвоєного українською мовою запозичення.

Ключові слова: *безеквівалентна лексика, перекладна лексикографія, словниковий відповідник, культурологічна і власне мовна безеквівалентність.*

Лесная М. И. Безэквивалентность как объект теории перевода и двуязычной лексикографии. В статье представлен критический обзор сформировавшихся в науке взглядов на языковую безэквивалентность; уточнено понятие «безэквивалентное слово» для переводной лексикографии. Выделена культурологическая и собственно языковая безэквивалентность в соответствии с экстралингвальным и лингвальным факторами национальной специфики языковых картин мира. Установлены признаки безэквивалентности в переводных словарях, а именно наличие свободного сочетания слов, частичного соответствия или не усвоенного украинским языком заимствования.

Ключові слова: *безэквивалентная лексика, переводная лексикография, словарное соответствие, культурологическая и собственно языковая безэквивалентность.*

Lisna M. I. Non-equivalence as an object of translation theory and bilingual lexicography. The paper critically reviews the current scientific concepts of linguistic non-equivalence. The notion of a «non-equivalent word» is specified for translational lexicography. Culturological and actually lingual types of non-equivalence are elicited according to extra-lingual and lingual factors of national specificity of lingual world models. The indicators of non-equivalence in translational dictionaries are defined, namely the availability of a free lexical unit, partial counterpart or of a borrowing, non-adopted by the Ukrainian language.

Key words: *non-equivalent lexis, translational lexicography, a dictionary counterpart, culturological and actually lingual non-equivalence.*

В умовах глобалізації світових інтеграційних процесів особливого значення набувають перекладні лексикографічні праці, мета яких полягає у встановленні еквівалентних відношень між лексемами різних мов. Значні труднощі викликає перекладання одиниць, що не мають відповідників у цільовій мові, тобто безеквівалентних слів. Слід зазначити, що в українському та закордонному мовознавстві поняття «безеквівалентність» осмислено переважно в контексті перекладознавства, а не двомовної лексикографії, що зумовлює актуальність цієї розвідки. Завдання цієї статті полягають у наступному: 1) проаналізувати наявні концепції безеквівалентності; 2) уточнити поняття «безеквівалентне слово» для перекладного словникарства; 3) виокремити типи таких одиниць відповідно до чинників унікальності національної мовної картини світу; 4) установити ознаки безеквівалентності в перекладних словниках.

Термін «безеквівалентна лексика» введено до наукового обігу теоретиками перекла-

ду, які здебільшого позначають ним слова, що не можна передати в цільовій мові одиницею, аналогічною за семантичним наповненням. Оскільки перекладач завжди має справу з контекстуальною реалізацією слів, то в перекладознавстві «безеквівалентна лексема» є, власне, «словом у безеквівалентному значенні», відповідно «безеквівалентна лексика» — це сукупність слів, що в певному контексті можуть виявляти безеквівалентні значення. Для таких слів науковці також застосовують терміни «реалії», «екзотизми», «локалізми», «алієнізми», «фонові слова», «конотаційні лексеми», «лакуни», «темні місця», «нульові лексеми», «антислова». З нашого погляду, уживання деяких із цих назв («реалії», «екзотизми», «локалізми» та «алієнізми») у значенні «безеквівалентна лексика» неприйнятне, оскільки вказані терміни номінують складники безеквівалентної лексики. «Фонові слова» й «конотаційні лексеми» корелюють із поняттям «неповноеквівалентності», тому їх небажано використовувати. Щодо «лакун»,

то з огляду на відношення кореляції між цим поняттям і безеквівалентною лексикою, його доречніше вживати для відповідних ендемічних одиниць української мови. Оскільки назви «темні місця», «нульові лексеми», «анти-слова» позначають те, чого немає, їх так само не слід використовувати.

В україністиці проблему безеквівалентності порушують переважно в розвідках, присвячених художньому перекладу, зокрема, С. Ковганюк, В. Коптілов, О. Кундзіч, М. Рильський та ін. До питання класифікації та міжмовної транспозиції безеквівалентних слів звертається В. Манакін у монографії «Зіставна лексикологія» [9:138–148]; окремий різновид такої лексики, а саме лінгвокраїнознавчу, аналізує Р. Зорівчак у праці «Реалія і переклад» [6]. У зарубіжному мовознавстві різні аспекти проблеми безеквівалентності вивчають у зіставному мовознавстві, перекладознавстві, лінгвокраїнознавстві, етнопсихолінгвістиці, теорії лексикографії тощо.

У науковій літературі усталилися три підходи до розгляду безеквівалентності: 1) уважати безеквівалентними лише денотати етноспецифічних об'єктів; 2) класифікувати як безеквівалентні також мовні одиниці, що не є носіями культурного компонента; 3) розглядати як безеквівалентне будь-яке мовне явище, що може бути незрозумілим реципієнтові під час міжкультурної комунікації та яке потребує додаткових пояснень. Приблизниками першого підходу є В. Виноградов, Є. Которова, Р. Миньяр-Белоручев, Н. Слободянюк, С. Тер-Мінасова, О. Швейцер та ін. Як уважають ці дослідники, згадане поняття охоплює лише слова на позначення етноунікальних об'єктів матеріальної та духовної культури, базовими в їхніх дефініціях є такі характеристики: 1) унікальність відповідного референта вхідної культури; 2) брак еквівалента в мові перекладу. На наш погляд, запропоноване розуміння «безеквівалентної лексики» звужене й охоплює випадки лише «референційної», за О. Івановим [7], безеквівалентності. Поза межами досліджуваної категорії опиняється низка слів, що не має в цільовій мові еквівалента, хоча в культурі народу наявні аналогічні референти, наприклад: англ. *intransigent* — укр. «безкомпромісний політичний діяч» [10]; нім. *Schpal-tungspolitiker* — укр. «людина, яка проводить політику розколу» [11].

На думку багатьох дослідників, лексика, що не має еквівалентів, є ширшою категорією,

а слова на позначення етноунікальних референтів — це один із її різновидів. С. Влахов і С. Флорин зараховують до безеквівалентної таку лексику: реалії, терміни, вигуки й звуконаслідування, екзотизми, аббревіатури, звертання, відхилення від літературної норми, власні назви, фразеологізми, а також власне безеквівалентну лексику [3:43]. О. Іванов розрізняє референційну та прагматичну безеквівалентність і зараховує до першої категорії реалії, терміни, фразеологізми, індивідуальні авторські неологізми, семантичні (поняттєві) лакуни, слова широкої семантики, складні слова різних типів. Складниками другого класу науковець вважає відхилення від мовної норми (жаргонізми, арготизми, табуйовану лексику, архаїзми, діалектизми, субстандартну лексику, поетизми), іншомовні вкраплення, аббревіатури, слова з суфіксами суб'єктивної оцінки, вигуки, звуконаслідування, асоціативні лакуни. До окремого класу дослідник відносить власні назви й звертання, безеквівалентність яких залежно від способу їхнього перекладання може бути як референційною, так і прагматичною [7:78–113]. Р. Зорівчак виокремлює лексико-предметні безеквіваленти, представлені реаліями, а також лексико-семантичні безеквівалентні одиниці, до яких дослідниця зараховує окремі прислів'я і приказки, деякі «лексеми надзвичайно місткого семантичного наповнення», слова, що пов'язані з «відмінностями в сегментації довколишнього світу окремими мовними колективами» тощо [6:65]. А. Гатилова виокремлює клас структурних екзотизмів, наявність яких зумовлена диспропорцією словотвірних потенціалів двох мов [4:63]. З нашого погляду, найбільш ґрунтовну класифікацію безеквівалентної лексики запропонував Є. Женіх: дослідник розрізняє культурологічну, власне мовну (або лексемну) й лінгвокультурологічну безеквівалентність. Першу категорію він поділяє на предметно-поняттєву (референційні, кінесичні реалії, терміни) та образно-асоціативну безеквівалентність (конотаційні реалії), до другого класу науковець зараховує невмотивовані й словотвірні безеквіваленти, а лінгвокультурологічна категорія представлена фразеологізмами [5:70–71, 83].

Широке розуміння лексики, що не має еквівалентів у зіставлюваній мові, знаходимо в дослідженнях Г. Бикової, Ю. Ліпатової, І. Марковіної, З. Попової, Ю. Сорокіна, І. Стерніна, Ю. Стерніна та ін. На думку цих

учених, «лакуна» є родовим поняттям для всієї сукупності культурних і текстових розбіжностей, що виникають під час зіставлення двох мов. К. Берднікова розрізняє власне лексичні (абсолютні), культурологічні (етнографічні) й часткові лакуни. Власне лексичною лакуною дослідниця називає синтаксично об'єктивований зміст концепту, поданий у вигляді компактного або розлогого сполучення слів. Виокремлення культурологічних лакун пов'язане з наявністю неповторних об'єктів екстралінгвальної національної реальності, про які чужокультурний реципієнт не має уявлення. Як зауважує дослідниця, перехідний клас утворюють так звані часткові лакуни, до яких належать лексеми, міжмовні кореляти котрих близькі за ядерними семемами, проте різняться периферійними елементами лексичного значення [1:75–76].

Огляд наукової літератури дає змогу узагальнити, яку лексику вчені вважають безеквівалентною:

1) мовні одиниці на позначення етноспецифічних об'єктів реального світу («реалії» у більшості дослідників; «референційні реалії», за Є. Женихом; «етнографізми», за М. Кочерганом; «слова-реалії» за В. Манакіним, «культурологічні, або етнографічні лакуни», за К. Бердніковою). Такі лексеми становлять найбільш очевидний клас безеквівалентів, на нього дослідники звертають увагу передовсім;

2) лексеми на позначення рухів тіла, жестів або міміки, що застосовують під час комунікації, яких немає у практиці носіїв мови перекладу («кінесичні реалії», за Є. Женихом);

3) слова на позначення предметів і явищ, властивих іншим народам, запозичені вхідною мовою («екзотизми», за С. Влаховим і С. Флориним; «чужомовні вкраплення», за О. Івановим). Така лексика наближається до реалій, оскільки вона також маркує особливості національної культури, історії, побуту певного соціуму;

4) ономастичні одиниці й аббревіатури;

5) лексеми, не об'єктивовані в цільовій мові попри наявність у ній відповідного референта («власне безеквівалентна лексика», за С. Влаховим, С. Флориним; слова, що пов'язані з «відмінностями в сегментації довколишнього світу окремими мовними колективами», за Р. Зорівчак; «семантичні або поняттєві лакуни», за О. Івановим; «невмотивовані безеквіваленти», за Є. Женихом; «сло-

ва, значення яких зберігаються на невербальному рівні», за В. Манакіним; лексеми на позначення понять, які існують у певному суспільстві, проте не мають однослівного вираження, за М. Кочерганом);

6) слова, не вербалізовані в цільовій мові через дериваційні відмінності («структурні екзотизми», за А. Гатиловою; «складні слова різних типів», за О. Івановим; «умотивовані, або словотвірні безеквіваленти», за Є. Женихом);

7) «слова широкої семантики», за О. Івановим; «лексеми надзвичайно місткого семантичного наповнення», за Р. Зорівчак;

8) лексеми, які мають спільні центральні, проте різні периферійні семи («часткові лакуни», за К. Бердніковою);

9) діалектизми, архаїзми, жаргонізми, арготизми, поетизми, звуконаслідувальні слова, каламбури, слова з національно-специфічним експресивним забарвленням, табуїтована і субстандартна лексика, слова з суфіксами суб'єктивної оцінки («відхилення від літературної норми», за О. Івановим);

10) «асоціативні лакуни», за О. Івановим; «асоціативні реалії», за В. Виноградовим;

11) терміни;

12) тимчасово безеквівалентні мовні одиниці;

13) фразеологізми й звертання, прислів'я і приказки;

14) «індивідуальні авторські неологізми», за О. Івановим;

15) вигуки й звуконаслідування [1:75–76; 2:87–97; 3:43; 4:63; 5:70–71; 6:65; 7:78–113; 8:327–329 та ін.].

На нашу думку, національна специфіка мовних картин світу спричинена наявністю етноунікальних референтів (екстралінгвальний чинник) і неоднаковою категоризацією елементів універсуму різними мовами (лінгвальний чинник). Відповідно до вказаних чинників розрізняємо в перекладній лексикографії культурологічну безеквівалентність, зумовлену браком аналогічного референта в зіставлюваній культурі, та власне мовну безеквівалентність, пов'язану з неоднаковим членуванням мовами навколишнього світу. На нашу думку, до категорії культурологічно безеквівалентних можна зарахувати референційні реалії (1) та кінесичні (2), слова, запозичені вхідною мовою з чужих культур (3), а також ономастичну лексику та аббревіатури (4). Із власне мовною безеквівалентністю співвідносні мовні одиниці, не об'єктивовані

в цільовій мові попри наявність відповідного референта (5), зокрема, лексеми, безеквівалентні через словотвірні (6) та інші особливості вхідної мови.

Складники решти груп слів (із сьомої по п'ятнадцяту) не включено до нашої класифікації. Так, еквівалентом слову широкої семантики (7) може бути не одна лексема, а група несинонімічних мовних одиниць, що сукупно дорівнюватимуть семантиці вхідного слова. Часткові лакуни (8) вважаємо виявом лексичної неповноеквівалентності, коли зіставлявані лексеми неоднакові за такими параметрами: конотацією, інтенсивністю, внутрішньою формою, функцією або логікою устрою, емоційно-оцінним ставленням мовців, стилістичним забарвленням, часовими межами вживання, гендерними відмінностями тощо. Одиниці, належні до класу 9, становлять, на нашу думку, приклад стилістичної неповноеквівалентності, зумовленої неоднаковою сферою вжитку лексем цільової мови. Категорію 10 пропонуємо зарахувати до конотаційної неповноеквівалентної лексики, яка породжує у свідомості носіїв мови додаткові асоціації, незнайомі представникам чужомовного культурного ареалу. Такі образи, відчуття є суто національним рівнем світосприйняття певного народу, сформованим на основі його пізнавального досвіду. Як видається, проблему неповноеквівалентності у двомовних словниках слід вирішувати шляхом подання певної інформації в реєстровій частині словника: належність слова вхідної мови до певного стилю, його поширеність у межах певного ареалу, відомості щодо частоти вживання, емоційно-оцінного ставлення мовців до нього тощо. За браком відповідника цільової мови з аналогічним забарвленням лексикограф має подати нейтральну мовну одиницю. На сьогодні випадки лексичної неповноеквівалентності переважно не диференціюють у перекладних словниках, а досліджують в окремих лінгвокраїнознавчих розвідках. Ми вважаємо системне опрацювання зазначеного шару слів перспективним напрямком розвитку двомовної лексикографії, який може бути об'єктом спеціального наукового дослідження.

Терміни (11) мають переважно наднаціональний статус, тому їх, на нашу думку, недоцільно вважати автономними. Щодо тимчасово безеквівалентних одиниць (12), то такими можуть бути елементи обох виокремле-

них нами класів безеквівалентних одиниць на шляху їхнього засвоєння цільовою мовою. Оскільки ми розглядаємо безеквівалентність у контексті загальномовної перекладної лексикографії, не є об'єктом нашої уваги фразеологізми й звертання, прислів'я і приказки (13), які традиційно опрацьовують у спеціальних словникарських працях. Індивідуальні авторські неологізми (14) також не входять до двомовних словників через їхню оказіональність. Неперекладність деяких вигуків і звуконаслідувальних слів (15) є певним гарантом збереження чужокультурного колориту в тексті перекладу, переважним способом їхнього міжмовного передання залишається транскрипція. Напевно, з цієї причини такі слова рідко потрапляють до реєстру перекладних лексикографічних праць, а отже, їхнє залучення до нашої класифікації вважаємо недоцільним.

У перекладній лексикографії ми встановлюємо безеквівалентність, якщо в цільовій мові не можна передати еквівалентом адекватний обсяг певного значення вхідної лексеми. На безеквівалентність семени реєстрового слова вказують у цільовій мові:

1) вільне сполучення слів (англ. *dromond* — укр. «велика вітрильна галера» [10]; нім. *Stückarbeit* — укр. «відрядна робота, оплачувана поштучно» [11]);

2) слово, що частково передає зміст певного значення реєстрової лексеми, або частковий однослівний відповідник (англ. *glee* — укр. «пісня (для декількох голосів, виконувана без супроводу)» [10]; нім. *Zusammenrottung* — укр. «зборище (з метою скоєння незаконних дій)» [11]);

3) не засвоєне українською мовою запозичення (англ. *Mayfair* — укр. «Мейфер (фешенебельний район Лондона)» [10]; нім. *Ossi* — укр. «оссі (в об'єднаній Німеччині жителів колишньої НДР)» [11]).

Таким чином, ми вважаємо, що в перекладній лексикографії «безеквівалентним словом» можна називати моносемант, значення якого передано в цільовій мові відповідником (чи декількома відповідниками), або полісемант, усі значення якого перекладені відповідниками. На наш погляд, подальше осмислення явища безеквівалентності має полягати в удосконаленні засобів подолання міжмовних розбіжностей на семантичному рівні в перекладних словниках.

Література

1. Бердникова Е. В. Лексическая лакунарность в аспекте межкультурной коммуникации : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка» / Бердникова Екатерина Вадимовна. — СПб., 2006. — 288 с.
2. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. — 172 с.
3. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. — М. : Междунар. отношения, 1980. — 352 с.
4. Гатилова А. К. Безэквивалентная лексика как понятие и явление : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Алевтина Константиновна Гатилова. — М., 1996. — 171 с.
5. Жених Е. Л. Особенности природы немецкой безэквивалентной лексики и ее влияние на перевод : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 «Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание» / Жених Евгений Леонидович. — М., 2000. — 179 с.
6. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. — Львів : Вид-во Львів. ун-та, 1989. — 216 с.
7. Иванов А. О. Безэквивалентная лексика : учебное пособие / Иванов А. О. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. — 192 с.
8. Кочерган М. П. Основи зіставного мовознавства : підруч. / М. П. Кочерган. — К. : Академія, 2006. — 424 с.
9. Манакин В. Н. Сопоставительная лексикология / В. Н. Манакин. — К. : Знання, 2004. — 326 с.

Лексикографічні джерела

1. Англо-український словник = English-Ukrainian Dictionary : 100 000 слів та словосполучень : / уклад Є. І. Гороть, Л. М. Коцюк, Л. К. Малімон [та ін.] — Вінниця : Нова книга, 2006. — 1699 с.
2. Мюллер В. Великий німецько-український словник / В. Мюллер — 2-е вид., випр. та доп. — К. : Чумацький Шлях, 2007. — 792 с.

Національно-мовні картини світу

УДК 811.161.1'37

В. П. Сімонок

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

Іншомовна лексика в українській мовній картині світу

Сімонок В. П. Іншомовна лексика в українській мовній картині світу. Стосунки людини з об'єктивною реальністю здійснюються не тільки за допомогою мови. Мова не може відокремити людину від безпосереднього існування в цій дійсності і постійного до неї пристосування. Однією з форм пристосування є збагачення мови новими одиницями, які відбивають нові здобутки пізнання. Запозичення є однією з форм освоєння досвіду, зокрема, досвіду народів, з якими інший народ перебуває у контакті. Одним із аспектів дослідження запозиченої лексики в українській мові є соціолінгвістичний, що полягає, зокрема, у виявленні історії входження в нашу мову певних груп запозиченої лексики внаслідок суспільно-економічних і політичних контактів України з іншими державами на різних історичних етапах.

Ключові слова: *об'єктивна реальність, дійсність, мовні одиниці, здобутки пізнання, запозичення, досвід, контакт.*

Сімонок В. П. Иноязычная лексика в украинской языковой картине мира. Взаимодействие человека с объективной реальностью осуществляется не только с помощью языка. Язык не может отделить человека от непосредственного существования в этой действительности и постоянного к ней приспособления. Одной из форм приспособления является обогащение языка новыми единицами, отражающими новые достижения познания. Заимствование является одной из форм освоения опыта, в частности, опыта народов, с которыми другой народ находится в контакте. Одним из аспектов исследования заимствованной лексики в украинском языке является социолингвистический, т.е. выявление истории вхождения в наш язык определенных групп заимствованной лексики вследствие социально-экономических и политических контактов Украины с другими государствами на разных исторических этапах.

Ключевые слова: *объективная реальность, действительность, языковые единицы, достижения познания, заимствование, опыт, контакт.*

Simonok V. P. Foreign lexical units in Ukrainian language world image. The interaction of a person with the objective reality is carried out not only through a language. A language can not separate a person from the immediate existence in the reality and continuous adaptation to it. One of the forms of adaptation is enriching a language with new units, reflecting progress of perception. Borrowing is a form of experience mastering, including experience of the peoples with whom the other nation is in contact. One of the aspects of the study loanwords in the Ukrainian language is the socio-linguistic, i.e. researching the history of getting into our language specific groups of loanwords due to socio-economic and political contacts between Ukraine and other countries.

Keywords: *objective reality, reality, language units, progress of perception, borrowing, experience and contact.*

Результатом глобалізації світу є прагнення до глобалізації мови. Це явище вступає у суперечність із прагненням до збереження мовної самобутності, але більшою чи меншою мірою долає консерватизм мовної системи, внаслідок чого та чи інша мова має значну кількість запозичених одиниць. Це стосується й мови української.

Проблема мовних запозичень в останні два з половиною століття посідає важливе місце в лінгвістиці. Вона розглядається в різних аспектах: у загальнотеоретичному плані — як частина загальної проблеми мовних контактів і взаємодії різних мовних систем, у більш вузькому аспекті — як особливості розвитку окремих мов і різних їх рівнів.

Цим питанням присвячено чимало наукових досліджень. Серед них слід пригадати роботи А. Тоблера, який дав розгорнуту оцінку явищу запозичування і вважав його «показником витонченої культури» [11:2]. І. І. Огієнко також порушує питання лексичних запозичень з іноземних мов, досліджуючи історію їх проникнення в українську мову [2:64].

Проблемі запозичень приділяли увагу І. К. Білодід, Л. А. Булаховський, П. І. Горещкий, В. Й. Горобець, А. П. Грищенко, В. В. Жайворонок, М. А. Жовтобрюк, М. П. Кочерган, Л. С. Паламарчук, В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, І. М. Уздиган та ін. Лексика іншомовного походження розглядається в основному на класифікаційному рівні,

показано історію входження запозичень з різних мов (грецької, латинської, тюркських, романо-германських та інших в українську мову), при цьому не порушуються глибинні семантичні явища. Іншомовні слова характеризувалися до певної міри фрагментарно, як щось чужорідне в мові. Самі терміни «іншомовні» вказують радше на їхній генезис, а не статус у новій для них мовній структурі. Це дає підстави проаналізувати проблему запозичень з погляду їх місця і функцій саме в системі сучасної української мови.

Вважаємо такий науковий напрямок у сучасній лінгвістиці актуальним, бо він сприятиме утвердженню погляду на клас іншомовних слів як на органічну складову частину загальномовного словника української мови.

Метою нашої статті є: висвітлити історичну послідовність входження в українську мову лексичних запозичень з інших мов у зв'язку з соціально-економічними, геополітичними та культурними контактами України з європейськими країнами; проаналізувати причини та шляхи запозичень іншомовного походження в українській мові на тлі національної мовної картини світу.

Дійсність, що не має меж у своїй різноманітності, відбивається у свідомості людини за допомогою дискретних одиниць мови. Загальновідомим є той факт, що реальність уявляється в цілому однаково народами, які знаходяться на одному рівні соціального розвитку [8:21–30], вона переломлюється крізь призму їхніх мов у вигляді нетотожних відрізків [6:52–62], що відбивається у лексико-семантичних системах мов.

Поняття, відомі одній нації через словесне їхнє втілення, але незнайомі іншій, отже, не мають у національній мові словесного вираження, є для другої нації абсолютними вербальними лакунами [1:106]. Самі ж об'єкти номінації, властиві певному мовному колективу, називають власне реаліями [7:50–55]. Серед абсолютних вербальних лакун виділяються абсолютні номінативні лакуни (наприклад різна кількість відтінків снігу у французькій та ескімоській мовах і, відповідно, різні межі між поняттями) і етнографічні диференціації, що не мають аналогів в інших мовах. На думку Б. Рассела, об'єкти номінації, невідомі даній мові, є зовсім недосяжними для її носіїв [10:2–14].

Вже в античні часи виникає ідея мовної спорідненості, яка остаточно запанувала в науці з кінця XVIII і особливо в XIX ст.

Великий внесок у розвиток порівняльної семасіології зробили Г. Шухардт і М. М. Покровський. Першому належить ідея вивчення історії значення слова у зв'язку з історією речі, яка ним називається (школа «Wörter und Sache») [9:282], другому — визначення закономірних семантичних змін паралельно в різних мовах. У дослідженнях з грецької та латинської мов М. М. Покровський намагався створити загальну семасіологію, а також порівняльно-історичну лексикологію індоєвропейських мов. Він вважав, що «закономірний розвиток мови не підлягає сумніву і найкращі засоби відкрити ці закономірності забезпечуються порівняльно-історичним методом» [3:64].

У середині минулого століття В. Гумбольдт звернув увагу на своєрідність відображення дійсності у різних мовах. На його думку, головне призначення мови — перетворювати світ у думки, тобто мислення народу визначати мовою. Б. Уорф вважав, що у кожній мові свої власні форми, тому й дійсність уявляється по-різному людьми, які розмовляють різними мовами. На думку вченого, мова виступає як спеціальна система організації людського досвіду.

Насправді мова відбиває те, що пізнає людина. Мова не вносить порядок у природу, хоч формує мислення, фіксує закони довілля, відкриті людиною. Оскільки для різних мов є спільним об'єкт відображення, мова може служити засобом зв'язку між людьми. Деталі у вираженні окремих явищ у мові та їх ступінь не впливають на концептуальну картину світу (ККС).

Стосунки людини з об'єктивною реальністю здійснюються не тільки за допомогою мови. Мова, незважаючи на її величезну роль в аналізі й класифікації фактів і явищ реальної дійсності, не може відокремити людину від безпосереднього існування в цій дійсності і постійного до неї пристосування. Однією з форм пристосування є збагачення мови новими одиницями, які відбивають нові здобутки пізнання, в тому числі в практичній діяльності. Запозичення є однією з форм освоєння досвіду, зокрема досвіду народів, з якими інший народ перебуває в контакті.

Відбиваючи в собі об'єктивний світ і свідомість, що його відображає (а процес відображення не має дзеркального характеру), кожна мова здійснює це неоднаково. Ця неоднаковість відображення може бути пояснена різними причинами. По-перше, здійснюють свій вплив матеріальні і соціальні умови

існування носіїв мови. По-друге, людська свідомість пізнає об'єктивну реальність шляхом постійних пошуків, у процесі яких люди можуть і помилятися, що відбивається у мовах різних людських колективів і створює різноманітні «картини світу». По-третє, кожна мова має свою власну структуру. Ця внутрішня система пов'язана закономірними відношеннями, що існують між її частинами, і включення до неї нових фактів завжди відбувається залежно від цих відношень.

Мова перебуває в безперервному розвитку у зв'язку зі змінами в суспільстві. У науковій літературі відзначалося, що мова кам'яного віку не могла б задовольняти потреби сучасного суспільства, та й приклад мовної історії останніх двох сторіч, особливо позначеної змінами структури мови під впливом бурхливого науково-технічного, економічного, культурного розвитку протягом ХХ ст., підтверджує це.

Одним із аспектів дослідження запозиченої лексики в українській мові є соціолінгвістичний, що полягає, зокрема, у виявленні історії входження в нашу мову певних груп запозиченої лексики внаслідок суспільно-економічних і політичних контактів України з іншими державами на різних історичних етапах. Питання контактів, незважаючи на його нібито очевидну простоту, складне хоч би через різноманітність і багатоаспектність таких етнічних контактів українців, їхніх предків з різними народами у різних напрямках — схід, захід, південь, північ.

Прийнявши хрещення від Візантії і запросивши ієрархів грецького походження, Київська Русь перейняла цілий ряд слів із грецької мови, зокрема лексеми, пов'язані з релігією і церквою: *амвон, євангеліє, ієрей, ікона, літургія, панахида* та ін. Греки були радниками при князях і перебували при князівському дворі. Разом із ними у мову безпосередньо потрапили грецизми на позначення:

а) предметів побуту: баня, кирка, миса, оксамит, порфіра;

б) просторових понять: левада, океан, лиман;

в) живої природи: кипарис, мак, тис; буйвол, кит, тетер, тур;

г) коштовного каміння: адамант, анфракс (рубін), смарагд (топаз), сапфір, хрусоліф.

До цього періоду належать і початки торговельних контактів з німецькими князівствами. Як свідчать дослідники, у центрі німецьких економічних взаємин з Києвом — Ре-

ензбурзі було створено спеціальну корпорацію торгівців з Руссю, так званих «русаріів» [5:63–75].

Окремі германізми сягають ще пори великого переселення народів під час проходження готів із півночі на захід. Дослідник О. О. Шахматов до цієї групи відносить такі германізми: гай, кліть, ляда (лядина), скала тощо [12:87]. А О. Г. Преображенський наводить такі запозичення: а) назви рослин: гречка, капуста, хміль; б) назви тварин: верблюду, лев, скот, стадо; в) назви елементів матеріальної культури: буда, віск, вино, котел, кубок, лар, млин, рама, скло, тин, труба, хижа; г) торговельні терміни: вага, мито; г) назви явищ духовної культури: буки, худок (від якого походить художник); д) політичні і військові поняття: вал, князь, меч, шолом [4:78].

Отже, у Х–ХІІ ст. переважали торговельні зв'язки зі Сходом, через що в цей час і запозичень східного походження було більше, ніж західного.

Геополітичним становищем України зумовлене те, що її культурні зв'язки із Західною Європою не припинилися і після монгольської навали. У період, коли Україна увійшла до складу Речі Посполитої, запозичування відбувалося не тільки через посередництво польської, а й через безпосередні зв'язки українських діячів із Європою. Особливо посилюються вони, починаючи з ХVІ ст., коли на противагу впливові католицького світу формується православний рух, який спирався на народні традиції і народні маси. У цей період українські культурні діячі здобувають освіту за кордоном і таким чином Україна впливається у загальний потік світової культури. Відомо, що за кордоном навчалися видатні діячі культури не тільки України, а й православного слов'янського світу, зокрема Мелетій Смотрицький, Касіян Сакович, Петро Могила, Сильвестр Косов, Ісаія Трофимович, Ігнатій Старушевич, Тарасій Земка, Феофан Прокопович, Інокентій Гизель і багато інших. Українці отримували освіту в європейських університетах Гетингена, Лейдена, Лондона, Падуї, Парижа, Праги, навчалися у Гданську і Кенігсберзі, у Римі та інших містах. Багато молодих людей з України і Польщі виїжджали за кордон вивчати військову справу. У Голландії й Англії вивчалось корабельне мистецтво, у Франції та Голландії — гарматна справа (артилерія). Відомо, що Іван Мазепа оволодів майстерністю виробництва гармат у Франції, а пізніше організував у м. Батурина ливарню для їх виготовлення.

Запозичення проникали в українську мову через мову привілейованих соціальних груп і були мало поширені у народній розмовній мові.

Цілий ряд українців уже у XVIII ст. закінчив медичний факультет Страсбурзького університету. Ці діячі культури відігравали важливу роль у створенні системи освіти та розвитку наукової думки в Україні. Саме за їх участю була створена Києво-Могилянська академія. Вони працювали у багатьох школах України. Оскільки в той час мовою західноєвропейської освіти була переважно латина, то цілком природно, що в цей період значна кількість латинізмів входить до складу української мови. Це було тим природніше, що багато українських письменників цього періоду писали свої твори і латинською мовою. Це, зокрема, Г. Бужинський, Ф. Прокопович, І. Кульчицький, І. Туробойський та інші.

Із латинської мови прийшли до складу української лексики терміни з різних галузей науки. Тут зустрічаються слова, що належать до термінології: а) медичної: ангіна, туберкульоз, фурункул; б) технічної: арматура, дистилляція, контакт; в) загальнонаукової: аргумент, аудиторія, дедукція, індукція, консультація, лабораторія, формула; г) юридичної: адвокат, ажустювати, апеляція, атестація, інстанція, коносамент, контраверсія, місдемінор, нота, пропозиція, протестація, резолюція, реляція, цивільний, юрист, юстиція; г) загальнополітичної: агітація, декларація, диктатура, конституція, парламент, револю-

ція, республіка; д) мистецтва: гумор, декламація, фабула, цирк.

Значна кількість латинських слів увійшла і до складу шкільної (навчальної) термінології, багато з них функціонують у нашій мові й сьогодні, наприклад декан, дисципліна, інститут, конспект, лектор, ректор, студент тощо.

Зв'язки польського двора з Францією сприяли тому, що змінився побут, традиції, зокрема елементи одягу, туалету і т.ін. У зв'язку з цим в українській мові з'являються французькі запозичення саме з цього шару лексики: аграф, басон, бурнус, буфи, валансьєн, декольте, камзол, капот, корсет, кринолін, пальто, панталони, плерези, сюртук, фрак тощо. Поряд із українськими національними назвами страв, такими, як борщ, вареники, галушки, книші, з'являються нові: бульйон, десерт, суп, фрикасе, шоколад тощо. Козацька старшина вважає престижним мати у побуті такі меблі, як канапа, комод, фотеля і т.ін. Французький вплив у середині XVIII ст. перетворився на хворобливу галломанію.

Таким чином, оскільки запозичення в українську мову приходили з різних мов — східних, європейських — кожна з них виконує свою роль у мові-реципієнті, а запозичені елементи займають своє місце у її мовній картині. Наприклад, фрагменти лексичної підсистеми наукового стилю були запозичені здебільшого з давньогрецької чи латинської мов, лексико-семантична група суспільно-політичної лексики — з французької чи англійської, ЛСГ, пов'язані зі сферами музики чи образотворчого мистецтва, — з італійської та ін.

Література

1. Комлев Н. Г. Компоненты содержательной структуры слова / Н. Г. Комлев. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. — 192с.
2. Огиенко И.И. Иноземные элементы в русском языке / И. И. Огиенко. — К. : Тип. Бондаренко и Гнездовского, 1915. — 136 с.
3. Покровский М. М. Несколько вопросов в области семасиологии / М. М. Покровский // Филологический обзор. — М., 1897. — т. XII. — Кн. 1. — С. 64.
4. Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка : в 2 т. / А. Г. Преображенский. — М. : Тип. Г. Лиснера, Д. Собко, 1910—1914. — Вып. 2. — С. 78.
5. Симоненко Р. Міжнародне утвердження України / Р. Симоненко // Політика і час. — № 8. — 1995. — С. 63—75.
6. Фрумкина Р. М., Мостовая А. Д. Об описании отношений между именами конкретной лексики / Р. М. Фрумкина, А. Д. Мостовая // Изв. АН СССР / (Сер. Лит. и яз.). — 1988. — Т. 47. — № 1. — С. 52—62.
7. Чанышева З. З. Культурный компонент в семантике языковых единиц / З. З. Чанышева // Вопр. семантики лексических единиц : межвуз. науч. сб. — Уфа : Башкир. ун-т, 1990. — С. 50—55.
8. Черняховский Л. А. Содержание, языковые значения, перевод / Л. А. Черняховский // Сб. научн. трудов / Моск. гос.пед. ин-т ин. яз. — 1978. — Вып. 127. — С. 21—30.

9. Шухардт Г. Избранные статьи по языкознанию / Г. Шухардт // Хрестоматия по истории языкознания XIX—XX вв. — М. : Минпрос. — 1956. — С. 271—289.
10. Russel B. Logical positivism // *Revue Internationale de philosophie*. — 1950. — V. 4. — N. 18. — P. 2—14.
11. Tobler A. Die fremdem Worter in der deutschen Scrache. — Basel, 1872. — 122 p.
12. Schachmatov A. Zu den altesten slavisch-keltischen Beziehungen // *Archiv fur slavische Philologie*. — Munchen, 1912. — P. 87.

УДК 81'373.001.36=111.2=161.2

Г. А. Сергеева

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

**Глобалізація та лінгвістичні проблеми взаємодії
національно-правових мовних картин світу
(на матеріалі англомовних запозичень
в українській правничій термінології)**

Сергеева Г. А. Глобалізація та лінгвістичні проблеми взаємодії національно-правових мовних картин світу (на матеріалі англомовних запозичень в українській правничій термінології). У статті розглядаються лінгвістичні проблеми лексичних запозичень в аспекті глобалізації та взаємодії національно-мовних картин світу. На основі аналізу англомовних запозичень в українській правничій термінології встановлено сфери взаємодії національних правових картин світу цих мов, визначено роль англійської мови у формуванні системи сучасної української правничої термінології. Описано інтралінгвальні та екстралінгвальні причини запозичення англомовних юридичних термінів, у тому числі й глобалізації, та визначено ступінь їх впливу. Висловлюються думки щодо нормалізації процесу запозичення наукової термінології.

Ключові слова: лексичне запозичення, глобалізація, національно-мовна картина світу, національно-правова мовна картина світу, англомовні запозичення, українська правничі термінологія, наукова термінологія, міжкультурна взаємодія, глобальна мова, правничі мова.

Сергеева Г. А. Глобализация и лингвистические проблемы взаимодействия национально-правовых языковых картин мира (на материале англоязычных заимствований в украинской правовой терминологии). В статье рассматриваются лингвистические проблемы лексических заимствований в аспекте глобализации и взаимодействия национальных языковых картин мира. На основе анализа англоязычных заимствований в украинской правовой терминологии установлены сферы взаимодействия национальных правовых картин мира этих языков, определена роль английского языка в формировании системы современной украинской правовой терминологии. Описаны интралингвальные и экстралингвальные причины заимствования англоязычных юридических терминов, в том числе и глобализации, и установлена степень их влияния. Высказаны мысли относительно нормализации процесса заимствования научной терминологии.

Ключевые слова: лексическое заимствование, глобализация, национально-языковая картина мира, национально-правовая языковая картина мира, англоязычные заимствования, украинская правовая терминология, научная терминология, межкультурное взаимодействие, глобальный язык, правовой язык.

Serhieieva H. A. Globalization and linguistic problems of interaction of national legal linguistic view of the world (by the example of the English-language loan words in the Ukrainian law terminology). The article deals with the linguistic problems of loan words in the terms of globalization and interaction of national linguistic views of the world. On the basis of the analyzed English-language loan words in the Ukrainian law terminology the spheres of interaction of the national legal views of the world of these languages were identified, the role of the English language in the formation of the system of modern Ukrainian law terminology was determined. Intralingual and extralingual causes for borrowing English legal terms including globalization were described and the degree of their impact was established. The suggestions were made as to normalization of scientific terms borrowing process.

Key words: loan word, globalization, national linguistic view of the world, national legal linguistic view of the world, English-language loan words, Ukrainian law terminology, scientific terminology, intercultural interaction, global language, language of law.

Вплив глобалізаційних процесів на різні сторони суспільного життя, що особливо активно виявляються протягом останніх десятиліть у сфері світових економічних, політичних та правових відносин, останнім часом зацікавив і мовознавців. Увага вчених зосереджена на питаннях впливу глобалізації на розвиток світових мов, позитивних і негативних сторонах та перспективах процесів, пов'язаних із міжкультурною взаємодією як наслідком глобалізаційних процесів.

Аналіз літератури з цього питання виявив, що основними проявами глобалізації в царині мови, на думку дослідників [1; 2], є тенденція до світової універсалізації англійської мови, її широкого міжнародного розповсюдження насамперед як загальносвітової другої мови, а також збільшення кількості запозичень з англійської мови в інших національних мовах. Основою глобалізації, на думку вчених, є англо-американська модель суспільства: економіки, політики, культури та права, як невід'ємної частини суспільних відносин [1]. Тому мова, пов'язана з цим суспільством, претендує на місце першої в історії людства єдиної глобальної мови міжнародного спілкування.

Безперечно, однозначно оцінити ці процеси неможливо. Позитивним у ролі англійської мови, як єдиної світової, є те, що, нарешті, після багатьох безрезультатних спроб створити міжнародну штучну мову (логічні мови XVII ст., есперанто та ін. XIX — початку XX ст.) людство отримало універсальний засіб спілкування. Поряд з цим спостерігаються негативні тенденції звуження сфер використання національних мов, зокрема в науці, що викликає природну стурбованість багатьох мовознавців і навіть окремих держав. Висловлюються думки про те, що ні українська, ні російська, ні будь-яка інша мова, крім англійської, не може бути основою творення спеціальних текстів через брак термінології і що саме ця мова в майбутньому буде виконувати роль мови науки. Що ж до національних мов, то їм відводиться роль місцевих мов, які будуть слугувати лише засобом спілкування на побутовому рівні.

На наш погляд, без спеціальних досліджень досить важко спрогнозувати перспективи розвитку цих процесів і сьогодні можна упевнено говорити лише про наявність помітного впливу англійської мови на інші мови світу, у тому числі й на українську. Це виявляється насамперед у стрімкому збільшенні

кількості англомовних запозичень, серед яких переважають термінологічні одиниці. У зв'язку з цим досить часто висловлюються думки щодо необґрунтованості англомовних запозичень, а отже і необхідності імперативного втручання в процеси запозичення [4].

Однак, на наш погляд, глобалізація не може бути єдиною причиною та поясненням цих процесів, а отже, очевидно, слід поглянути на цю проблему і з іншого боку, взявши до уваги, зокрема, асиметрію національно-мовних картин світу. Важлива роль тут належить зіставному вивченню мов, виявленню спільних рис та специфічних національних особливостей різних мовних картин світу. Однією з важливих сфер зіставного мовознавства є зіставна лексикологія, оскільки саме словниковий склад відображає національно-мовні особливості певного народу, країни.

У дослідження різноманітних проблем зіставної лексикології значний внесок зробили насамперед В. Г. Гак, Р. А. Будагов, А. І. Гудавичус, Ю. О. Жлуктенко, М. П. Кочерган та інші учені, праці яких містять обґрунтування теоретичних основ зіставних семасіологічних досліджень та результати практичного аналізу лексики різних мов. Однак, незважаючи на достатньо велику кількість і високу якість досліджень у цій сфері, багато теоретичних та практичних проблем залишаються не вирішеними.

Серед складників лексичної системи сучасної української мови, що привертають увагу у плані вивчення лексико-семантичних особливостей, актуальним і найменш дослідженим, на нашу думку, є система правничої термінології. Унаслідок соціально-правової асиметрії, концептуальні, а отже і мовні картини світу юридичної науки та практики різних країн мають певні, іноді досить суттєві, відмінності, оскільки їх формування відбувається під впливом різноманітних екстралінгвальних та інтралінгвальних чинників та великою мірою зумовлюється особливостями національної правової системи. Це і обумовлює мовну специфіку і є причиною суттєвих розбіжностей на рівні терміносистем різних мов, зокрема англійської та української, де поряд зі спільними для відповідних правових систем поняттями існують відмінності та концептуальні неузгодженості, незбіг семантичної структури та обсягу значення термінів, парадигматична асиметричність та ін.. Досить часто проблеми, що виникають у перекладачів спеціальних текстів юридичної спрямованості, пояснюються відсутністю в мові перекладу

термінологічних конструкцій, які би могли достатньо точно описати терміни вихідної мови. Саме розбіжності в картині світу англійської і української мов, тобто розбіжності у членуванні дійсності за допомогою номінативних елементів, є однією з основних причин запозичення українською правничою мовою англійської юридичної термінології.

Тому, на наш погляд, дослідження юридичної термінології англійської та української мов у різних аспектах, виявлення відмінностей в системі понять юридичної галузі, що функціонують у відповідних мовних картинах світу у формі термінів, є актуальним і потребує уваги науковців. Проте, незважаючи на бурхливий розвиток перекладного термінознавства та термінографії, комплексний опис цього прошарку спеціальної лексики на матеріалі англійської та української мов ще не здійснювався. Подібні контрастивні дослідження дадуть змогу встановити структурні та семантичні особливості, закономірності творення термінів у цих мовах, що сприятиме вирішенню проблеми адекватного відтворення співвідносних юридичних понять в умовах відмінності правових систем.

Юридична термінологія української мови є цікавою для подібних досліджень, оскільки знаходиться у фазі динамічного розвитку, спричиненого суспільними і світоглядно-політичними змінами в Україні. Відбуваються значні зміни у концептуальній картині світу правничої галузі, а отже змінюється і національно-правова мовна картина світу, в якій відображаються, "матеріалізуються", поняття сфери юриспруденції. Сучасний розвиток її відбувається значною мірою і за рахунок запозичення термінів англійського походження, що відображає загальносвітову тенденцію до інтернаціоналізації термінологічного складу правничої мови, пов'язану з європеїзацією та інтернаціоналізацією певних сфер права.

Таким чином, збільшення у сучасній українській мові кількості слів, запозичених з англійської мови, насамперед у сфері термінології, зумовлює потребу їх всебічного дослідження з метою визначення ролі англійської термінології у формуванні терміносистем на сучасному етапі та оцінки інтенсивності і масштабів впливу англійської мови на українську. Це обумовило обрання предмету дослідження. Аналіз різноманітних лексикографічних джерел, законодавчих текстів,

правничої наукової та навчальної літератури (усього понад 80 джерел) дозволив вилучити понад 300 термінів англійського походження, що функціонують в юридичній термінологічній системі української мови, які й стали об'єктом дослідження.

Досліджувані англійські термінозапозичення можна умовно розподілити на: терміни, що позначають реалії світового життя, а отже, як правило, є інтернаціоналізмами (*абандон, баратрія, естонель, апостиль, інвагурація, імпичмент, парламент*); терміни, що не мають питомих відповідників, і таким чином на сучасному етапі є єдиною можливою формою вираження певних правничих понять (*брокер, бюджет, вотинг-траст, гудвіл, дифамація*); а також терміни, які мають синоніми, а інколи навіть дублюють уже існуючі в національній правничій термінології лексичні одиниці.

Щодо термінів, віднесених нами до перших двох груп, то, на нашу думку, вони позитивно впливають на сучасний стан терміносистеми та розвиток правничої мови. Перша відображає загальносвітову тенденцію до інтернаціоналізації термінологічного складу правничої мови, пов'язану з європеїзацією та інтернаціоналізацією певних сфер права. Термінозапозичення другої групи задовольняють потребу в миттєвому термінологічному наповненні метамови, що обслуговує галузі національної державно-правової сфери, а отже надає можливість правовій системі миттєво реагувати на необхідність правового врегулювання все нових і нових сфер суспільних відносин, які в інших країнах вже давно функціонують в межах правового поля, а отже там вироблена термінологія на позначення відповідних понять.

Проте, інколи іншомовні терміни зберігають свої позиції у правничій терміносистемі навіть при наявності українських відповідників. Як свідчить аналіз запозичених термінів, віднесених нами до третьої групи, це пояснюється тим, що іншомовні лексеми часто відповідають основним вимогам до термінів (короткість, точність, словотвірні можливості, неідентичність комплексу значень (зменшення полісемії питомого терміна за рахунок запозичення), відсутність небажаних асоціацій та загальноновживаних значень) більшою мірою, ніж питомі терміни. Дуже часто слова українського походження переобтяжені асоціаціями, загальноновживаними значеннями тощо, що ускладнює їх закріплення

як однозначних юридичних термінів. Для термінологізації власномовних лексичних засобів, очевидно, потрібен більш тривалий час, ніж для запозичених слів, тим більше, якщо мова йде про терміни-інтернаціоналізми.

Разом з тим, слід зазначити, що дублетними утвореннями виявилася лише невелика частина англomовних термінів, які функціонують в українській правничій терміносистемі поряд із семантично подібними українськими термінами, що, очевидно, є негативним явищем (*авторське право — копірайт; авторський гонорар — роялті; прецедентне право — комен ло; претензія — клайм; виборці — електорат*). У цих випадках, вважаємо, у складі термінології повинен залишитися питомий термін, що насправді і відбувається у багатьох випадках.

Залежно від об'єкту правового регулювання, різні галузі українського права можуть зазнавати різного ступеня впливу глобалізації. Так, значна кількість англomовних запозичень функціонує у тих сферах, що стосуються міжнародно-правових відносин (дипломатичному, консульському, морському, повітряному, космічному, економічному, торговому та інших галузях міжнародного права). Англomовна термінологія, як показало наше дослідження, входить також до терміносистем тих галузей права, що регулюють правовідносини, пов'язані з економічною діяльністю суспільства (різні галузі цивільного права, корпоративне, фінансове, банківське, біржове, митне, земельне, податкове право та ін.), з державотворенням та управлінням (державне право, конституційне право та ін.), тобто тих, які зазнають змін і, на які раніше не поширювалося правове регулювання. Саме в цих галузях права відбувається інтенсивний процес розширення понятійного апарату, у тому числі й за рахунок запозичення правничих понять разом з термінами на їх позначення, які виникли в певному національному соціумі на ґрунті конкретної національної мови та не мають рівноцінних українських відповідників.

Таким чином, кількісний та якісний склад англomовних запозичень у терміносистемі українського права свідчить про те, що англomовна термінологія є важливим складником формування терміносистеми української правничої мови, як у сфері національного, так і у сфері міжнародного та європейського права, однак вона не є головним джерелом її поповнення на даному етапі. Отже, на сучасному

етапі стратегічний напрям розвитку української правничої термінології полягає, на нашу думку, в розумному поєднанні пуристичних тенденцій та тенденцій до інтернаціоналізації.

Головними екстралінгвальними чинниками поповнення правничої термінології англomовними запозиченнями, на нашу думку, є соціально-політичні процеси, пов'язані з відновленням державності України й реформуванням економічної та політико-правової сфери. Посилення впливу саме цієї мови зумовлене, по-перше, її міжнародним статусом та престижем як мови міжнародного наукового спілкування, а також вагомістю досягнень англomовних держав у науці та державотворенні; по-друге, розширенням зв'язків з англomовними країнами та збільшенням кількості українсько-англійських білінгвів серед науковців та правників; по-третє, необхідністю гармонізації національного законодавства з правом Європейської спільноти та імплементації відповідних норм і положень у державне право України, що пов'язано із зовнішньополітичними орієнтирами нашої держави. До того ж однією з основних загальносвітових тенденцій розвитку національних правових систем, незалежно від того до якої правової сім'ї вони належать, є їх інтернаціоналізація, своєрідне "стирання" відмінностей між ними, зумовлене саме інтеграційними процесами у світовій спільноті. Все це не може не впливати на процес поповнення національної правничої терміносистеми запозиченнями з домінуючої світової мови.

Таким чином, зовнішньомовні причини запозичення англomовної термінології можна частково пов'язати з процесом глобалізації, однак, водночас слід враховувати й інтралінгвальні чинники цього процесу, внутрішні закономірності розвитку самої мови-реципієнта. Під час запозичення відбувається складна взаємодія зовнішніх і внутрішніх законів розвитку мови і передумови запозичення часто закладені у деяких особливостях мовної системи, адже саме потреби мовної системи визначають подальшу долю запозичених слів. Виходячи з цього, можна припустити, що головну роль у нормалізації процесу запозичення повинні відігравати лінгвістичні чинники.

Загальновідомо, що термін виникає лише тоді, коли поняття розвинулося настільки, що йому можна присвоїти цілком визначену наукову назву. Отже, національний характер наукової термінології, на нашу думку, великою мірою залежить від інтенсивності розвитку

самої національної науки, а отже і наукової мови. Досвід нормалізації процесів запозичення англійських термінів у багатьох мовах свідчить про неефективність та недоцільність імперативного втручання в мовні процеси. Тільки активний розвиток національної науки може вплинути на процес запозичення іноземних термінів та підняти престиж національної наукової мови, що може викликати зво-

ротні процеси, як це відбулося свого часу з англійською науковою термінологією [3:76].

На наш погляд, існує багато питань, пов'язаних з темою “мова й глобалізація”, які потребують свого подальшого дослідження з метою постійного контролю за мовною ситуацією, виявлення можливих негативних тенденцій та прогнозування наслідків впливу глобалізації на розвиток української мови.

Література

1. Алпатов В. М. Глобализация и развитие языков [Электронный ресурс] / В. М. Алпатов. — Режим доступа : <http://www.anti-glob.narod.ru>
2. Палажченко П. Р. Глобализация и диалог цивилизаций [Текст] / П. Р. Палажченко // Свободная мысль — XXI. — 2004. — № 6. — С. 3–12.
3. Ткачева Л. Б. Основные закономерности английской терминологии [Текст] / Л. Б. Ткачева. — Томск : Изд-во Томского ун-та, 1987. — 198 с.
4. Фаріон І. Англійський наступ в українській дійсності [Текст] / І. Фаріон // Сучасність. — 2000. — № 3. — С.150–157.

УДК 1.147

І. М. Шкоріна

*Харківський національний економічний університет
імені Семена Кузнеця*

Національно-мовна картина світу в освітньому контексті

Шкоріна І. М. Національно-мовна картина світу в освітньому контексті. У статті розглядаються питання щодо національно-мовної картини світу, аналізується історія поглядів стосовно цієї проблеми. Картина світу постає як світобачення кожної окремої людини й етносу загалом, як результат сприйняття та осмислення навколишнього світу, відображеного в мові. Аналізується специфіка формування сучасної національно-мовної картини світу в свідомості молоді у освітньому контексті, досліджуються складності, які виникають під час цього процесу. У статті простежено поняття «рідна мова» в умовах двомовності, окреслено наслідки ранньої двомовності.

Ключові слова: національна мова, національно-мовна картина світу, іноземна мова, двомовність.

Шкорина И. М. Национально-языковая картина мира в образовательном контексте. В статье рассматриваются вопросы, касающиеся национально-языковой картины мира, анализируется история взглядов на эту проблему. Картина мира предстает как мирозерцание каждого отдельного человека и этноса в целом, как результат восприятия и осмысления окружающего мира, который зафиксирован в языке. Анализируется специфика формирования современной национально-языковой картины мира в сознании молодежи в образовательном контексте, исследуются сложности, возникающие во время этого процесса. В статье рассмотрено понятие «родной язык» в условиях двуязычия, описана специфика раннего двуязычия.

Ключевые слова: национальный язык, национально-языковая картина мира, иностранный язык, двуязычие.

Shkorina I. M. National linguistic picture of the world in an educational context. The article deals with the questions which concern the national language picture of the world, the history of views on this problem is analyzed. The language picture appears as a contemplation of the world, as of an every single man, so as of the whole ethnic group. It is a result of the world's perception and comprehension which is kept in the language. Analyzed the specific the formation of modern national-language picture of the world in the minds of young people in an educational context, explores the difficulties encountered during this process. In the article traced the concept the «mother tongue» in the conditions of bilingual, outlined the consequences of early bilingual.

Key words: national language, national linguistic picture of the world, foreign language, bilingual.

Однією з фундаментальних проблем наукових досліджень про людину на сучасному етапі є проблема, пов'язана з формуванням і функціонуванням картин світу. Картина світу, притаманна як кожній окремій особистості, так і суспільству в цілому, є однією з умов цілісного сприйняття світу. Особливий інтерес дослідників викликають питання щодо національно-мовної картини світу, національної мовної особистості, національної мовної свідомості тощо.

Останнім часом з'явилася досить велика кількість публікацій, присвячених розробці різнопланових теоретичних і практичних питань щодо картин світу, які розглядаються дослідниками переважно у філософському, лінгвістичному, культурологічному аспектах. На відміну від них, як показав аналіз наукової літератури, зв'язок картини світу з освітньою парадигмою, зокрема вплив на національно-мовну картину світу вивчення іноземних мов, тим більш навчання в іншій країні, науковцями розроблявся мало та потребує подальших досліджень, що й визначає **актуальність** нашої роботи.

Хоча деякі дослідники, починаючи з XIX ст. і до останніх років, торкалися певних проблем, пов'язаних із цим напрямом діяльності, досі немає їх цілісного осмислення. З огляду на це, маємо за **мету** дослідження національно-мовної картини світу у контексті освіти, акцентуючи увагу на активні процеси взаємопроникнення мов та двомовності.

Поняття «картина світу» вперше було застосоване німецьким фізиком і поетом В. Герцем на межі XIX–XX ст. щодо реалій фізичного світу. Вчений розумів його як сукупність внутрішніх образів зовнішніх об'єктів, які відображають їх істотні властивості і дають можливість робити логічні висновки щодо поведінки цих об'єктів.

Тезу про «мовну картину світу» висунув видатний німецький філософ і мовознавець В. Гумбольдт, який виклав основні положення цього поняття і, власне, ввів у науковий обіг цей термін, що став важливим концептом сучасної лінгвістики. Дослідник вважав, що «Всяка мова, позначаючи окремі предмети, насправді творить: вона формує для народу, який є її носієм, картину світу», а отже «Особливість духу і будова мови будь-якого народу, — зазначав вчений, — настільки внутрішньо пов'язані між собою, що одне передбачає інше. Мова є зовнішнім проявом духу народів. Мова — це їхній дух, а їхній дух —

це їхня мова» [3:147]. Саме за допомогою мови закріплюється у свідомості людини притаманний їй суб'єктивний образ об'єктивного світу. На думку науковця, мова є не просто відбиттям навколишнього світу, але потужною творчою силою, яка сама створює картину світу і, відповідно, формує мислення народу і його світосприйняття. Відмінності в мовах — це відмінності у поглядах на світ.

На українському ґрунті ідеї В. Гумбольдта розвинув філософ, мовознавець, літературознавець О. О. Потебня, який розробив свою філософію мови. У своїх численних працях він досліджував питання співвідношення мислення і мови, в тому числі в історичному аспекті, зовнішньої і внутрішньої форми слова, символіки тощо. Особливо показова в цьому плані його робота «Мова і народність» (1895), у якій він детально розглянув різні аспекти мовної картини світу, хоча й не використовуючи саме цей термін (вчений називав це «системами зображення»). Незважаючи на те, що ця стаття написана вченим майже 120 років тому, висловлені тут думки й досі залишаються актуальними, по суті, вони стали основою для усіх подальших досліджень мовної картини світу. На жаль, у переважній більшості робіт сучасних дослідників, присвячених цій проблематиці, прізвище О. О. Потебні взагалі не згадується, або ж згадується побіжно; автори посилаються, як на базові, на роботи Л. Вайсгербера, Е. Сепіра та Б. Уорфа (гіпотеза лінгвістичної відносності Сепіра-Уорфа) тощо, у яких аналогічні поглядам О. О. Потебні думки були висловлені на кілька десятиліть пізніше. Тож детальніше проаналізуємо погляди О. О. Потебні на мову і мислення та проблему національно-мовної картини світу.

Основною ідеєю О. О. Потебні є тезис, що різні мови є глибоко різними системами прийомів мислення, а отже, неможливо «змінювати мову з такою ж легкістю, як змінюють одяг» [6], оскільки мови не є просто засобами позначення готової думки, яка утворилася незалежно від них. На думку науковця, «мови тому тільки служать позначенням думки, що вони суть засоби перетворення початкових, домовних елементів думки; тому в цьому сенсі вони можуть бути названі засобами творення думки» [6], тобто мова, якою користується людина, має визначальний вплив на формування її мислення і сприйняття реальності, а, відповідно, і світобачення.

Образно порівнюючи мову із зором, О. О. Потєбня пояснював, що «подібно до того, як найменша зміна в устрої ока й діяльності зорових нервів, неминуче дає інші сприйняття і цим впливає на весь світогляд людини, так кожна дрібниця в устрої мови повинна давати без нашого відома свої особливі комбінації елементів думки. Вплив всякої дрібниці мови на думку в своєму роді єдиний і нічим незамінний» [6]. Як бачимо, дослідник наголошує, що цей вплив як мови в цілому, так і кожного її елемента на мислення є абсолютним, монопольним і всеохоплюючим, але при цьому не помічається й не усвідомлюється людиною-мовцем.

Більшість сучасних науковців погоджується з цими думками, деталізуючи і доповнюючи їх: «Національна мова — це якраз те «скло», через яке етнос бачить єдиний інваріант буття і яке визначає конкретні риси національно-специфічної проєкції цього інваріанту буття» [5], «мова моделює специфічні риси національного світосприйняття і національного складу мислення на всіх своїх рівнях» [1], «Існує така кількість мовних картин світу, скільки існує мов, кожна з яких відображає унікальний результат багатовікової роботи етнічної свідомості над осмисленням буття людини» [4] тощо. Ми погоджуємося з положенням, що кожна національна мова творить свою специфічну картину світу, але, на нашу думку, воно вимагає деяких уточнень.

Ці тези цілком справедливі щодо ситуації, коли людина володіє лише однією мовою, яка є рідною для неї. Саме така людина буде носієм національно-мовної картини світу, сформованої її рідною мовою, так би мовити, в чистому вигляді. Але в наш час — час глобалізації, з одного боку, і активного розвитку і поширення освіти, з іншого, велика кількість людей-мовців володіють і постійно користуються більш як однією мовою. Сила впливу іноземної мови і чужої для людини картини світу на свідомість і мислення мовця та його картину світу має відрізнитися залежно від віку людини та обставин, за яких людина вивчає іноземну мову (чи мови): 1) вивчення іноземних мов дорослою людиною, яка продовжує жити у рідній країні; 2) вивчення іноземних мов дорослою людиною, яка емігрувала або навчається за кордоном; 3) вивчення іноземних мов дитиною, яка перебуває у рідній країні; 4) вивчення іноземних мов дитиною, яка емігрувала разом із сім'єю; 5) освоєння нової для неї мови дитиною, усиновленою в іншу країну.

Описані ситуації дуже сильно відрізняються саме в аспекті формування національно-мовної картини світу. У перших трьох випадках вивчення іноземної мови не впливає на національну самоідентифікацію людини, вивчена мова (мови) сприймається саме як іноземна (на відміну від рідної), відповідно, іншомовна картина світу не пізнається і не засвоюється в цілому, а лише частково, фрагментарно, більшою чи меншою мірою.

Як вважають деякі вчені, «національна картина світу непроникна для іншомовної свідомості, передбачається, що використання таких слів як пізнаванність і збагненність є найбільш вдалим, оскільки пізнати національну мовну картину світу носія іншої мови можна лише шляхом свідомого відсторонення від еквівалентів власної картини світу, використовуючи принцип «презупції незнання» [2]. На практиці для дорослої людини, яка вже має цілком сформовану національно-мовну картину світу, настільки повне відсторонення від неї навряд чи можливе.

Інші процеси відбуваються у свідомості і мисленні людини, яка опинилася в іншомовному середовищі, будучи ще досить маленькою дитиною (особливо дошкільного віку). У ситуації з усиновленням за кордон дитина, не маючи постійних контактів із рідною мовою, як правило, з часом повністю забуває її, у свідомості такої людини відбувається підміна однієї мови іншою, яка починає сприйматися як рідна. Відповідно і перша національно-мовна картина світу витісняється другою, зберігаючись лише глибоко на рівні підсвідомості. Можна припустити, що ці процеси повинні негативно впливати на світосприйняття і мислення людини, породжуючи конфлікт між свідомістю і підсвідомим.

Принципово інакшою з точки зору формування у людини національно-мовної картини світу є ситуація еміграції дитини разом із сім'єю. Торкаючись цієї проблематики, ми впритул підходимо до проблеми рідної / нерідної мови в аспекті мовних картин світу.

Поняття «рідна мова» насправді є не настільки простим і однозначним, як його розуміє значна кількість дослідників. Існують різні, досить суперечливі трактування терміну «рідна мова». Виділяються три основні концепції: етнічна мова, перша мова та мова, засвоєна в дитинстві. Ми звикли вважати, що рідна мова у кожної людини може бути тільки одна, але у реальності це не завжди так. У статті Вікіпедії «Рідна мова» побіжно за-

значається, що «Дитина може засвоїти з раннього дитинства в тій чи іншій мірі і кілька мов, однак такі випадки не є частими» [7], але наукової розробки цього питання, тим більше в аспекті національно-мовної картини світу, досі немає, хоча у світі в останні десятиліття постійно зростає відсоток людей, для яких рідними стають дві мови. Причини цього можуть бути різні:

– наявність у регіоні, в якому народилася і проживає людина, ситуації двомовності, тобто активного паралельного побутування двох різних мов (на сході України — українська і російська, у частині Великобританії — англійська і валлійська, на певних територіях Іспанії — іспанська і баскська тощо);

– еміграція людини з сім'єю у малому віці або народження у сім'ї емігрантів, навіть якщо це емігранти не в першому поколінні, які поряд із мовою і культурою країни, у якій проживають, зберігають і свою національну мову і культуру (українська діаспора в Канаді, численні діаспори, наприклад китайська, у США тощо);

– народження людини у сім'ї, де батько й мати є представниками різних націй і дитина засвоює від кожного з них його рідну мову.

В усіх описаних ситуаціях людина з народження сприймає не одну, а дві національні мови і дві культури, а отже, одночасно засвоює дві різні національно-мовні картини світу. В цьому аспекті дуже цікавим є питання, яким чином ці картини світу поєднуються у її свідомості. На жаль, науковцями проблема взаємодії мов і мовних картин світу досліджувалася в основному в аспекті іншомовних запозичень у національних мовах, а описане нами питання розроблялося дуже мало.

Торкаючись проблеми формування картини світу в ситуації двомовності, ми неминує підходимо до питання, йдеться про одну картину світу чи дві окремі. Це питання й досі залишається остаточно не вирішеним. О. О. Потебня, який першим звернувся до аналізу цієї проблеми стосовно притаманної XIX ст. двомовності вищих верств суспільства (російська і французька мови), писав, що «різні мови в одній і тій же людині пов'язані з різними областями і прийомами думки, ... ці різні сфери і прийоми в одній і тій же людині розмежовані і речовинно. Людина, що говорить двома мовами, переходячи від однієї мови до іншої, змінює разом з тим характер і напрям течії своєї думки... Це ... може бути порівняне з тим, що робить стрілочник,

який переводить поїзд на інші рейки» [6]. Як бачимо, вчений вважав, що у свідомості людини-мовця, що володіє кількома мовами, існує й відповідна кількість окремих мовних картин світу, які пов'язуються з різними сферами як мислення, так і буття.

Ми не можемо повністю погодитися з наведеними думками; зокрема, ми вважаємо, що у свідомості людини, скільки б мов вона не засвоїла, існує не кілька окремих національно-мовних картин світу, а одна цілісна, утворена на основі рідної мови, до якої включаються, індивідуально переломлюючись, повністю чи фрагментарно мовні картини світу, притаманні усім засвоєним мовам. На нашу думку, якби це було не так, не відбувалося б змішування мов у процесі мовлення, не виникали б такі явища, як суржик (розуміємо цей термін широко — як елементи двох або кількох будь-яких мов, об'єднані штучно).

Звертався О. О. Потебня і до проблеми засвоєння двох мов з раннього дитинства: «Знання двох мов у ранньому віці не є володіння двома системами зображення і сполучення одного й того ж кола думок, але роздвоює це коло і наперед утруднює досягнення цілісності світогляду, заважає науковій абстракції» [6]. Отже, автор негативно ставився до ранньої двомовності, вважаючи, що вона заважає нормальному формуванню у людини національно-мовної картини світу, а відповідно, і наукової та концептуальної картин світу.

З цією думкою важко не погодитися. У людини, яка сприймає як рідні дві мови (або більше), засвоєні нею у ранньому віці, часто виникають труднощі з національною самоідентифікацією, такій людині у дорослому віці доводиться вибирати, яка мова і яка картина світу є для неї базовою. Сім'я, з одного боку, і заклади освіти, з іншого, можуть як полегшити, так і ускладнити цей вибір.

Отже, ми розглянули деякі аспекти, пов'язані з формуванням національно-мовної картини світу в сучасних умовах глобалізації і розповсюдження освіти, коли велика кількість людей в усьому світі володіє не тільки національною, але й однією або більше іноземними мовами. Особливу увагу приділено проблемі творення національно-мовної картини світу у ситуаціях двомовності. Залежно від обставин, за яких відбувалося засвоєння іноземної мови (мов), воно може дуже по-різному впливати на національно-мовну картину світу, носієм якої є людина.

Оскільки розглянуті проблеми на сучасному етапі набувають усе більшої актуальності, їх подальші дослідження є дуже перспективними.

Література

1. Василенко В. Р. Мовна картина світу як засіб міжкультурної комунікації [Електронний ресурс] / В. Р. Василенко // Вісник психології і педагогіки: Збірник наук. праць. — Вип. 7. — К., 2012. — Режим доступу : http://www.psyh.kiev.ua/Збірник_наук_праць_-_Випуск_7.
2. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Курс лекций [Электронный ресурс] / Г. Д. Гачев. — Режим доступа : <http://jsulib.ru/Lib/Articles/997/115/>
3. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт; [пер. с нем. Г. М. Рамишвили]. — М. : Прогресс, 1984. — 397 с.
4. Кальмук О. Р. Національна мовна картина світу та її зв'язок із пареміологічним фондом [Електронний ресурс] / О. Р. Кальмук — Режим доступу : <http://naub.oa.edu.ua/2014/natsionalna-movna-kartyna-svitu-ta-jiji-zvyazok-iz-paremiolohichnym-fondom-2/>.
5. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: ЧеРо, 2003. — 349 с.
6. Потебня А. А. Мысль и язык [Электронный ресурс] / А. А. Потебня. — Киев, 1993. — 192 с. — Режим доступа : http://genhis.philol.msu.ru/article_158.shtml.
7. Рідна мова [Електронний ресурс] // Вікіпедія. — Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/Рідна_мова.

УДК 811.161.2'373.2

С. Г. Бутко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Міфопоетичний ономастикон українських замовлянь

Бутко С. Г. Міфопоетичний ономастикон українських замовлянь. Стаття присвячена аналізу запозичень з грецької мови як одному з важливих чинників формування й розвитку ономастикону українських замовлянь. З'ясовано, що запозичення здійснювалися як на мовному, так і на текстовому рівнях, про що свідчить використання образів християнських персонажів, а також лексем-евфемізмів грецького походження. Визначено механізми актуалізації грецьких імен і схарактеризовано з більшою чи меншою вірогідністю їх функції, що детермінуються базовими характеристиками міфологічної моделі світу.

Ключові слова: *замовляння, ономастикон, евфемізм, грецизм, міфологічна модель світу, запозичення, текст.*

Бутко С. Г. Мифопоэтический ономастикон украинских заговоров. Статья посвящена анализу заимствований из греческого языка как одному из факторов формирования и развития ономастикона украинских заговоров. Установлено, что заимствования осуществлялись как на языковом, так и на текстовом уровнях, о чем свидетельствует использование образов христианских персонажей, а также лексем-евфемизмов греческого происхождения. Определены механизмы актуализации греческих имен и охарактеризованы с большей или меньшей достоверностью их функции, которые детерминируются базовыми характеристиками мифологической модели мира.

Ключевые слова: *заговор, ономастикон, евфемизм, грецизм, мифологическая модель мира, заимствование, текст.*

Butko S. G. Mythopoetical onomasticon of Ukrainain charms. The article is devoted to analysis of borrowings from the Greek language as a factor in the formation and development of the onomasticon of Ukrainian charms. Using images of Christian characters and lexeme-euphemism by Greek origin proves that there were borrowing at both the linguistic and textual levels. The mechanisms of actualization of Greek names were defined and their functions that are determined by the basic characteristics of the mythological world model were characterized with more or less certainty.

Key words: *charms, onomasticon, euphemism, Grecism, a mythological model of the world, borrowing, the text.*

У власному імені як чиннику організації міфологічної моделі світу найповніше реалізуються різні ознаки архаїчної свідомості: злиття суб'єкта і об'єкта, дифузність, синкретизм тощо.

Особливу роль власне ім'я відіграє у різного роду магичних текстах. Дж. Фрезер [21] визначає власні імена як чи не найпотужніший магичний інструмент. Із цього погляду замовляння як еталонний для розуміння специфіки архаїчної свідомості жанр народної словесності є надзвичайно показовим для дослідження міфопоетичного ономастикону. Тексти, збережені в українській культурно-історичній традиції, засвідчують складні процеси історичного розвитку жанру, що безпосередньо позначаються на його ономастиконі.

Генезис і розвиток міфологічного ономастикону замовлянь зумовлений передусім такими ознаками жанру, як утилітарність, сугестивність, прагматична спрямованість, у чому знайшли своє вираження магична функція мови й віра предків у всемогутність слова. О. Юдін зазначає, що «власні імена, залучені до тексту замовляння, слугують найважливішим знаряддям впливу на сили магичного світу і мобілізації їх на допомогу суб'єкту замовляльно-заклинального акту. Така значущість їхньої ролі зумовлена тим, що власні імена розглядаються міфологічною свідомістю у прямому розумінні як частина денотату, щільно з ним пов'язана, яка повністю його репрезентує і навіть фактично тотожна йому» [23]. Отже, знання власного імені гарантує людині чи ворожбиту заступництво і допомогу носія відповідного імені.

Засобами створення й формування ономастикону українських замовлянь є власне слов'янський мовний матеріал та запозичення з інших мов, серед яких, безумовно, особливе місце посідає грецька мова. Українсько-грецькі культурні контакти стали одним із вагомих чинників розвитку української народної культури в цілому й українських замовлянь зокрема. У найзагальнішому плані припустимо вести мову, що українсько-грецькі культурні контакти, які приводили до засвоєння вітчизняною культурною традицією грецького ономастикону, здійснювалися на різних рівнях, зокрема мовному (лексико-семантичний склад мови) та текстовому (культурна рецепція текстів і мотивів). Причому і в першому, і в другому випадках може йтися і про міфологічні язичницькі складники означених чинників, і про їх пізніші вияви у християнському дискурсі.

Зауважимо, що для міфологічної свідомості важливим є ім'я не лише само по собі, але і як репрезентант цілісного образу в усіх його смислових навантаженнях та ціннісній семантиці. І в цьому зв'язку суттєвою детермінантою формування ономастикону українських замовлянь є вплив християнської релігії, що виявляється у продуктивному використанні образів християнських богів і святих та онімів на їх позначення. Так, власні назви *Господь Бог, Ісус Христос, Божа Матір, Святий Миколай, святі Петро і Павло, Святий Михайл, Святий Ілля, Святі Зосим і Савватій* і т. д. уживаються знахарем для прикликання на допомогу цих персонажів. Як відомо, чимало онімів християнського дискурсу мають давньогрецьке походження, зокрема, *Петро* (від давньогр. *πετρος* «камінь»), *Микола* (грецьке особове ім'я *Νικόλαος*, що походить від давньогр. *νικάω* «перемагати» і *λαός* «люди, народ» і буквально означає «переможець народів»), *Пантелеймон* (від давньогр. *παντός* «зовсім, повністю» та *ἐλεήμων* «милостивий, милосердний»), *Зосим* (від давньогр. *ζωός* «живий, невмирущий»), *Варвара* (від давньогр. *βάρβαρος* «варварський, негрецький, чужоземний»), *Параскева* (від давньогр. *παρασκευή* «канун суботи, п'ятниця» в одному зі значень) [5, 6] та ін. Наслідком функціонування християнських образів у релігійному дискурсі, а також подальшої їхньої міфологізації стало активне вживання імен на позначення святих у текстах української народної творчості, зокрема колядках, веснянках, казках, апокрифічних легендах і замовляннях. Шанування окремих святих переросло в культу, зокрема Божа Матір і Святий Миколай у східнослов'янській традиції набули статусу богів і в деяких випадках заступають Господа Бога та Ісуса Христа. Це підтверджується і замовними текстами, адже образи Богородиці і Святого Миколая поліфункційні й уживаються в замовляннях різного призначення. Л. Фадєєва зазначає, що Богородиця в кожному окремому випадку наділялася тими рисами, які були необхідні для прагматичних цілей замовляння. «Замовляння, звичайно, абсолютизувало практичний бік народного культу Богородиці. До неї не просто зверталися в конкретному випадку, очікуючи конкретного результату. Свідомість носіїв народної віри прагнула зв'язати свою потребу й горе з пресвятою Богородицею, тому з усього, що було відомо про неї, відбиралися саме ті риси, які відповідали цільовій

настанові замовного тексту. Якщо таких не виявлялося, додумувалися нові риси й ознаки, необхідні замовлянням» [19:3]. Наприклад, агіонім *Божя Мати* (*Пречиста, Діва Марія, Богородиця*) зустрічаємо: а) у лікувальних замовляннях: «*Пресвятая Богородице, просим собі в поміч. Замовляю кров буйную, трав'яную і водяную!*» [15:59]; б) в оберегових замовляннях: «*За горами за ріками там ми спать лягали. Матір Божя в головах, Ісус Христос у ногах, ангели хранителі по боках хранять мою душу до самого ранку од ножа, од меча, од лихого чоловіка*» [15:195]; в) у господарських замовляннях: «*Ишла Божя Мати, зострив Сус Хрыстос, став пытаты: «Куды ты йдеш, Божая Мати?» «Иду до скота шептаты. Од ёго косты, од рыжои масты и од ёго очей и од ёго плечей...»*» [17:279].

Сакральним та надзвичайно важливим у свідомості слов'ян є образ Святого Миколая. «Узагалі, в релігійній свідомості віра в Бога наче передбачає за обов'язкову умову віру в Миколу; відповідно нешанування Миколи закономірно вважається за ересь» [18:13]. Характерним також є уявлення про те, що Миколай уходить у Трійцю. Б. Успенський зазначає, що «у фольклорних текстах Микола може змішуватися з Богом, й ім'я Миколи сполучається із назвою Господа (чи Трійці) та Богородиці, наче поєднуючись із ними в одне ціле» [18:7]. Така значущість образу Миколая в народному світогляді зумовила широке побутування цього агіоніма в текстах замовлянь різної тематики. І це закономірно, оскільки Микола вважається покровителем моряків та рибалок, худоби та диких звірів, землеробства, бджільництва. Він захищає знедолених, а також виконує функції «швидкої допомоги» (зокрема, оберігає дітей, зберігає посіви від граду, а худобу від хижих звірів, допомагає витягнути селянського воза з болота тощо).

Ім'я *Святого Миколая* зустрічаємо: а) у лікувальних: «*Ишли ліки через три ріки, і лозу рубали, і рожу сажали, і рожя не прийнялась, і кров унялась; пускали водяную, пускали молочную і кровавую замовляю, і порубану, порізану, прибитую: своїм духом обнімаю, Святого Бога упомінаю, Святого Миколая чудотворця...»* [16:36]; б) у господарських: «*Господы, поможы! Мыкола, угодныче Божый, рыжый скотыни! Йихав Кузьма и Демьян на гнидому кони и одлычив трыдевятъ колив, и трыдевятъ колив положыв, и скоро*

ти перелогы перебыв. Розийдитесь вы, перелогы, як витер в степу, а туман на води» [17:281]; в) в оберегових замовляннях, найчастіше на сон та на дорогу «*Иду я з хати, за мною Сус Христос і Божая Мати; Миколай на порозі — помага мені в дорозі*» [15:196].

Отже, імена християнських богів і святих у текстах українських замовлянь є маркерами сакрального світу, що в уявленні носіїв народної культури викликають шлейф конотацій, пов'язаних із образом і функціями того чи іншого персонажа.

Значний слід в українському міфологічному ономастиконі залишили й безпосередні запозичення з давньогрецької мови. Тут уже варто говорити про магію самого імені, яке здатне наділяти свого носія необхідними ознаками й функціями. Д. Зеленін зазначає, що «вплив особового імені залежить і від лексичного його значення, від семантичного змісту; так, наприклад, горобці, якщо їх називати *сліпцями*, будуть дійсно сліпі — не будуть бачити посівів; дитина з іменем *Живко* дійсно буде живуча, буде довго жити» [8:2]. М. Толстой і С. Толстая називають цей принцип ономастичною магією, що представлена такими способами нарікання іменем, коли вибір ім'я визначається не властивостями референта, а семантикою або міфопоетичними конотаціями самого оніма [14:606]. У цьому зв'язку вже не випадковими, а сутнісно вмотивованими міфологічною свідомістю видаються вживані в текстах українських замовлянь імена *дуб Хвилип, святий Созонтій, чоловік Никін, зоря Анастасія, дуб Маврійський*, що мають давньогрецьке походження. Так, у замовлянні від перелогів у тварин функціонування імені *дуб Хвилип* безпосередньо пов'язано з прагматикою тексту: «... *На мори на окіяни на острови Буяни тамъ стоявъ дубъ Хвылыпъ, а на тимъ дуби девять гниздей; де не взялися трыдевятъ орлей, розгныздылы, розносылы; перелогы чортови въ рогы...*» [2:293]. Ім'я *Хвилип* (*Пилип*) походить від давньогрецького φίλεω «любити» та ἵπλος «кінь» і буквально означає «той, хто любить коней». Перелоги — хвороба, що супроводжується мимовільним скороченням м'язів [12:218], цілком логічно, що найчастіше перелоги нападали на коней як тяглових тварин, котрі перевозили великі вантажі. Ураховуючи все це, припустимо зробити висновок, що ім'я задає необхідну функцію образів, підсилюючи цим дію замовного слова. Подібну підсилювальну функцію виконує, на

наш погляд, і онім *святий Созонтій* у замовлянні від лихоманки: «*Выйшовъ св. Созонтій на високу гору, глянувь очыма на сыне море, тай побачывъ симъ женъ простоволосыхъ...*» [2:298]. З одного боку, це безумовна апеляція до християнського персонажа — святого мученика Созонтія, проте не менш вагомою є магічна сила самого імені, адже σφζων — це дієприкметник від давньогрецького дієслова σφζω «рятувати», що буквально означає «той, хто рятує».

Потрійною мотивацією володіє онім *чоловік Никін* в обереговому замовлянні на охорону весільного поїзда: «*Миж трёма дорогами, миж трёма ланами лежить чоловік Ныкин без рук, без ниг, без очей, без ричей, без плечей. Як той чоловік Ныкин, ничым не владие, так на хрещеному рабу Божому архитрыклыну (имя дружка) и на молодому князю (имя жениха) и на молодой княгыни (имя невесты) и на его поизду никто ничего не завладие. Во вики виков. Аминь*» [17:508]. По-перше, на оберегову функцію оніма вказує семантика лексеми *никати* — *ховатися, зникати* [7:88], тобто фактично весільний поїзд є невидимим, схованим для ворожого ока. По-друге, цей ономат демонструє прийом імітативної магії, за якою магічна сила впливає на об'єкт через схожість. У цьому тексті будь-яка ворожа сила уподібнюється чоловікові Никіну, який, не маючи ні рук, ні очей, не може нічим заподіяти шкоди молодтям та учасникам весілля. І по-третє, не можна не звернути увагу на етимологію імені *Никін*, що походить від давньогрецького νικῶ «перемагати» [6], і, безумовно, покликане створити образ переможця злих сил.

Функцію маркерів міфологічної моделі світу виконують оніми *зоря Настасія* та *дуб Маврійський*. Ім'я *Анастасія (Настасія)*, уживане, до речі, не лише в магічних текстах, а й у казковій прозі на позначення зорі, також має давньогрецькі корені, зокрема ἀνάστασις означає «пробудження, воскресіння». Ім'я *Настасія* в тексті господарського продукувального замовляння вказує на вранішню зорю, яка належить до вищого позитивного світу. На це натякає і згадка про росу, що, як відомо, випадає саме на світанні: «*...Вечірня зірнице, рідна сестрице; перва похвалися, друга покраса, третя прекрасна Настасія. Похвало, похвалися, покрасо, покрасися, а ти, прекрасна Настасія, прибав Божої роси моїй (масть) корові*» [3:245]. Власна назва *дуб Маврійський*,

ужита в замовлянні від лихоманки, указує на локус дії й позначає сакральне місце зустрічі святих архангелів із простоволосими жінками-лихоманками: «*Під дубом Маврійським / Стояли святії архангели — / Гавриїл, Уріїл і Суріїл. / І бачили вони, як виходило з моря / Сім простоволосих жінок...*» [3:65]. Указівка на статус локусу міститься і в етимології імені *Маврикій, Мавр*, що походить з давньогрецького μαυρόω «затемняти, позбавляти блиску, пригнічувати» [6] і фактично означає небезпечне місце, портал між вищим позитивним і нижчим негативним світами.

Магія власного імені має й інший бік свого вияву, пов'язаний з тим, що для архаїчної свідомості ім'я — це не ярлик, а невід'ємна частина самого предмета, явища, істоти. Звідси цілком логічно постає віра в те, що «слово чи ім'я передусім викликає, “накликає” істоту або явище, що називається, запрошує з'явитися до мовця» [8:2]. Унаслідок цієї віри виникає табування, тобто заборона називати імена небезпечних істот, тварин, антропоморфних предметів і явищ. Як зазначають М. Філон та О. Хомік, «табу — це слова, в яких, головним чином, фіксуються другорядні ознаки денотата. Табуїстична релевантність цих ознак визначається передусім у «семантичному просторі» міфологічної свідомості і встановлюється шляхом визначення специфіки зв'язку між внутрішньою формою і значенням слова» [20:106]. Евфемістичне називання могло ґрунтуватися на таких ознаках істоти, як розмір, місце мешкання, колір, спосіб руху, функції, зовнішній вигляд тощо. При цьому одним зі шляхів утворення замісної номінації було запозичення з інших мов, діалектів, наріч, адже вважалося, що ворожі сили певної місцевості розуміють тільки мову її мешканців, натомість чужі мови й діалекти їм невідомі, а отже, вони не знають, як звучать їхні імена іншими мовами, тому й не відгукуються на них.

У текстах українських замовлянь найбільша кількість евфемізмів уживається на позначення змії, що передусім пов'язано з уявленнями про неї як про небезпечну хтонічну істоту, комплекс уявлень про яку пронизаний амбівалентними характеристиками, що включає чоловічу та жіночу, водяну й вогняну символіку, позитивне та негативне начала [11:334]. Відповідно в основі евфемістичних назв на позначення змії можуть бути нейтральні ознаки, зумовлені особливостями життєдіяльності тварини, позитивні характеристи-

ки, марковані береговою семантикою, і негативні, лайливі, зумовлені десакралізацією образу змії і частковим подоланням страху до неї. Серед таких табуїстичних номінацій виділяємо й оніми, що мають грецьке походження, зокрема *гадіна Палагея, цариця Оргера, змія Катерина, Малана змія, змія Олена, Харія, цариця Галя, Осоха-солоха*. Прикметно, що нейтральною з-поміж цих назв є лише одна — *гадіна Палагея*, адже *πέλαγος* з давньогрецької мови перекладається як «море, океан» [6], що, припускаємо, актуалізує водяну символіку змії. Позитивними обереговими номінаціями вважаємо оніми *Катерина, Олена, Харія, Галя*, внутрішня форма яких характеризується меліоративною конотативністю. Ці імена мають грецьке походження, зокрема *καθάριος* «чистий», *ἔλη* «сонячне світло» (імовірно), *χάρις* «краса, витонченість», *γαλήνη* «спокій, тиша» (імовірно) [4]. Особливий інтерес викликає назва *Харія* «краса», яка семантично споріднена з праслов'янським *krasa; останнє реконструюється як „колір життя”, звідки потім — „червоний колір, рум'янець” (обличчя)”, „цвітіння, цвіт (рослин)”, і, нарешті, найбільш загальне — „краса” [22:140, 97]. Позитивна характеристика в цьому разі ґрунтується на народних уявленнях про красиве як добре, благо [1]. До речі, однією із назв гадюки, що вживається в міфопоетичному ономастиконі деяких слов'янських культурних традицій, є саме *краса* [див. 9]

Указівку на негативні ознаки змії містять назви *цариця Оргера, Малана змія та Осоха-солоха*. Так, *онім Оргера*, на нашу думку, походить від давньогрецького *ὄρου* «роздратування, гнів, злоба» [6] й актуалізує відповідні якості змії. При цьому не можна не вказати на семантично споріднену слов'янську номінацію змії *цариця Яриця*, похідну від слів *яр*, що означає «гнів», «лютість», *ярий* — «гнівний,

жорстокий, сварливий», «який виражає сильний гнів, злобу, лютий» [13:648]. Близькою за значенням є назва *Малана*, що сягає давньогрецького *μέλαινα* «чорна, темна, жорстока, зловісна» [6]. В імені змії *Осоха-солоха* власне грецьким є другий компонент оніма — *солоха*, споріднений з лексемою *σόλοκος* зі значенням «грубий, невихований». У цьому випадку варто говорити про збереження власним іменем конотації давньогрецького етимона, адже грецький слід тут виявляється у вигляді оцінного ореолу та стереотипних уявлень у народній культурі про образ, який є носієм цього імені. Як зазначає Є. Отін, «власні імена — топоніми та антропоніми — здатні розвивати вторинні переносні значення. Збагачуючись новою семантикою, вони створюють особливий розряд конотативної ономастичної лексики, що соціально й територіально варіюється та історично змінюється» [10:122]. Таким конотативним антропонімом у народній традиції стало ім'я *Солоха*, що може означати неохайну, незграбну, неуважну людину [10:126—127]. У тексті замовляння прикладка *солоха* є своєрідним аксіологічним маркером, який має на меті, використовуючи комунікативну стратегію винищення, негативно схарактеризувати змію, показавши відсутність страху до неї, і, як наслідок, силу над нею.

Таким чином, механізми актуалізації грецьких імен для називання тих чи інших міфологічних персонажів можуть бути схарактеризовані з більшою чи меншою вірогідністю, що зумовлено їх включенням у широкі контексти культурно-сміслових зв'язків, які з сьогоденного погляду визначити дуже важко. Яким би випадковим не здавалося використання грецьких імен в українських замовляннях, в його основі лежать об'єктивні чинники, детерміновані базовими характеристиками міфопоетичної моделі світу та магичного світогляду.

Література

1. Арутюнова Н. Д. Истина. Добро. Красота: Взаимодействие концептов / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. — М. : Индрик, 2004. — С. 5—29.
2. Ветухов А. В. Из этнографических рукописных материалов предварительного комитета XII археологического съезда / А. В. Ветухов // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 16: Труды Харьковской комиссии по устройству XIII Археологического съезда в Екатеринославе / Под ред. Е. К. Редин. — Х. : Типография К. П. Счасни, 1905. — С. 292—298.
3. Ви, зорі-зориці...: українська народна магична поезія (замовляння) / упоряд., ред., передмова і післямова М. Г. Василенко ; упоряд. Т. М. Шевчук. — Київ : Молодь, 1991. — 334 с.

4. Власні імена людей : Словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України; За ред. В. М. Русанівського. — 3-є вид., випр., доп. — К. : Наукова думка, 2005. — 335 с.
5. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. 1. А—Л : около 70000 слов / сост. И. Х. Дворецкий ; ред. С. И. Соболевский. — М. : ГИС, 1958. — 1043 с.
6. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. 2. М—Ω : около 70 000 слов / сост. : И. Х. Дворецкий. — М. : ГИС, 1958. — 1044—1904 с.
7. Етимологічний словник української мови : у 7 т. Т. 4 : Н—П / Уклад. Р. В. Болдирев, В. Т. Коломієць, А. П. Критенко, О. С. Мельничук. — К. : Наукова думка, 2004. — 656 с. — (Словники України)
8. Зеленин Д. К. Табу слов у народів Восточної Європи и Северної Азії. Ч. 1. Запрети на охоту и иных промыслах / Д. К. Зеленин // Сборник Музея антропологии и этнографии. — Л. : Изд. АН СССР, 1929. — Т. 8. — С. 1—151.
9. Калашник В. С., Філон М. І. Лексико-семантична група з коренем -крас- в українському лінгвокультурному просторі / В. С. Калашник, М. І. Філон // Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Зб. наук. праць (за заг. ред. Ж. В. Колозіз). — Вип. 6. Ч. 2. — Кривий Ріг : КДПУ, 2011. — С. 68—73.
10. Отин Е. С. Экспрессивно-стилистические особенности ономастической лексики в восточнославянских языках / Е. С. Отин // Отин Е. С. Труды по языкознанию. — Донецк : ООО «Юго-Восток, Лтд», 2005. — 480 с.
11. Славянские древности : Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / [Под ред. Н. И. Толстого]. Т. 2 : Д — К (Крошки). — М. : Международные отношения, 1999. — 702 с.
12. Словник української мови. Т. 6 : П—Поїти / редкол.: (голова) І. К. Білодід. — К. : Наукова думка, 1975. — 832 с.
13. Словник української мови : в 11 т. Т. 11 : Х—Ь / редкол.: (голова) І. К. Білодід. — К. : Наукова думка, 1980. — 699 с.
14. Толстой Н. И., Толстая С. М. Имя в контексте народной культуры / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Язык о языке : Сб. статей / ред. Н. Д. Арутюнова. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 597—621.
15. Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко ; вступ. ст., комент. М. О. Новикова. — К. : Дніпро, 1993. — 309 с.
16. Українські чари / О. М. Таланчук. — К. : Либідь, 1992. — 96 с.
17. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., вступ. ст. та приміт. А. П. Пономарьов ; худож. В. І. Гордієнко. — 2-ге вид. — К. : Либідь, 1992. — 638 с. : іл. — (Бібліотека «Пам'ятки історичної думки України»).
18. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского) / Б. А. Успенский. — М. : Издательство МГУ, 1982. — 248 с.
19. Фадеева Л. В. Богородица в русских заговорах (роль христианских источников в формировании образа) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.09 «Фольклористика» / Л. В. Фадеева. — М., 2000. — 26 с.
20. Філон М. І. Сучасна українська мова. Лексикологія : у 2 ч. Ч. 1 : навчальний посібник для вузів / М. І. Філон, О. Є. Хомік. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2010. — 218 с. : табл.
21. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь : Исследование магии и религии : пер. с англ. / Дж. Дж. Фрэзер ; послесл. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : Политиздат, 1986. — 703 с. — (Библиотека атеистической литературы).
22. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. Вып. 12 / ред. О. Н. Трубачев. — М. : Наука, 1985. — 187 с.
23. Юдин А. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре [Электронный ресурс] / А. Юдин. — М. МОНФ, 1997. — 320 с. — (Сер. : Монографии. 4). — Режим доступа : <http://serebrkniga.narod.ru/polkalit/1248yudin-onomastikon.html>

УДК 811.161.2'37

М. П. Бобро

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Вербальні репрезентанти архетипу «жити багато» в українському лінгвокультурному просторі

Бобро М. П. Вербальні репрезентанти архетипу «жити багато» в українському лінгвокультурному просторі. Стаття присвячена аналізу вербалізації поняття багатого життя в українській історичній і сучасній літературній та діалектній лексиці і фразеології. Розглянуто образи та уявлення з різних сфер життя людини, які репрезентують поняття заможного життя в українській мові і є важливим формантом національної мовної картини світу. Проаналізовано символічні значення образів, які є репрезентантами заможності у культурній свідомості народу і отримують вербальне вираження в українській мові.

Ключові слова: *багате життя, етнокультурні архетипи, мовна свідомість, символ.*

Бобро М. П. Вербальные репрезентанты архетипа «жить богато» в украинском лингвокультурном пространстве. Статья посвящена анализу вербализации понятия богатой жизни в украинской исторической и современной литературной диалектной лексике и фразеологии. Рассмотрены образы и представления из разных сфер жизни человека, которые репрезентируют понятие богатой жизни в украинском языке и являются важным формантом национальной языковой картины мира. Проанализированы символические значения образов, которые являются репрезентантами богатства в культурном сознании народа и получают вербальное выражение в украинском языке.

Ключевые слова: *богатая жизнь, этнокультурные архетипы, языковое сознание, символ.*

Bobro M. Verbal representatives of the archetype «to live wealthy» in Ukrainian linguistic-cultural space. The article analyses verbalization of the notion of wealthy life in Ukrainian historical and modern literary and dialect lexis and phraseology. Images and views from different life spheres are considered that represent the notion of wealthy life in the Ukrainian language and are important formants of the national linguistic world-image. Symbolic meanings of the images that are representatives of wealth in people's cultural consciousness and get verbal expression in the Ukrainian language are analysed.

Key words: *wealthy life, ethnocultural archetypes, linguistic consciousness, symbol.*

Багатство — соціальний феномен, що супроводжує цивілізаційний розвиток людства. Накопичення багатства у містах і поселеннях та розвиток торгівлі призвели до майнової та соціальної стратифікації суспільства та виникнення «бідних» і «незаможних» поруч із «багатими» та «заможними» [1:747]. У слов'янській культурі багатство — це земні блага, що пов'язуються із уявленнями про долю, вдачу, прихильність Бога, предків та інших вищих сил. Родючість, добробут були і залишаються основною метою численних ритуалів у складі календарних та сімейних обрядів [7:203]. Багатство як соціокультурне явище віддавна привертає увагу дослідників і розглядається в різних аспектах: етнокультурному, міфологічному, лінгвокультурному і власне лінгвальному. Однак, попри пильну увагу дослідників до особливостей вербалізації образу багатого життя, багато важливих питань залишаються не вивченими або ж потребують уточнення чи переосмислення.

Об'єктом аналізу є українська лексика і фразеологія (зокрема і паремії) зі значенням «жити багато». Мета статті — з'ясувати осо-

бливості мовної репрезентації поняття багатого життя в українській мові з огляду на етнокультурні традиції. Матеріал дослідження становить близько 60 дієслів і 80 сталих виразів, прислів'їв, приказок тощо із значенням «жити багато». Ці одиниці вилучені методом суцільної вибірки з історичних словників української мови різного періоду (XVI–XIX ст.), діалектних, тлумачних та фразеологічних словників сучасної української мови, збірок українських прислів'їв, приказок і обрядових пісень тощо, зокрема: «Словник української мови: В 11 т.» (гол. редкол. І. Білодід, 1970–1980), «Словник бойківських говірок» (М. Онишкевич, 1984), «Матеріали до словника гуцульських говірок» (Ю. Піпаш, Б. Галас, 2005), «Словник буковинських говірок» (Н. Гуйванюк, 2005), «Фразеологічний словник української мови: Кн.1, 2» (В.М. Білоноженко та ін., 1999), «Словник української мови XVI — першої половини XVII ст.» (відп. ред. Д. Гринчишин, 2005), «Словарь украинского языка» (за ред. Б. Гринченка, 1958–1959), «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (М. Номис, 1993),

«Галицько руські народні приповідки» (І. Франко, 1910).

Лексика і фразеологія на позначення багатого життя яскраво відображає відповідні архетипи, характерні для української культури. В основі номінацій на позначення багатства і багатого життя лежать образи та уявлення, пов'язані з різними сферами життя людини. Це, в першу чергу, їжа, гроші, соціальні ознаки. На різних історичних етапах розвитку суспільства уявлення людей про багатство змінювались. Найпершим показником багатства для людей була наявність засобів харчування. Їжа українців — це символ традицій, культури етносу, якоюсь мірою матеріального стану народу. За всіх часів і в усіх народів було найбільшою святістю, коли лежав на столі хліб. У слов'янській культурі хліб є вищою цінністю, головним ресурсом життя, символом достатку, здоров'я та родючості. Це найвиразніший і найпопулярніший атрибут слов'янського харчування, що мав в Україні символічне значення життя, роду, сім'ї. Якщо хліб упаде на землю, що здавна вважається великим гріхом, його одразу піднімають, тричі цілують і просять вибачення в Бога. Як свідчить народна мудрість, *багачі їдять калачі*. Саме побажання багатства і достатку символізував хліб у давній традиції зустрічати хлібом—сіллю дорогих гостей [11:412; 14], адже *як хліб буде, то й все буде*. Хліб був головною стравою будь-якого святкового столу. На Різдво пекли великий білий хліб — крачун — символ родинного добробуту, а колядники за традицією бажали *жита, пшениці і всякої пашици*; *«хай у вас достаток завжди гостює, хліба ніколи нехай не бракує»*. Все це знайшло своє відображення у відповідних фразеологічних одиницях: *хліб — усьому голова; коли єсть хліба край, той й під вербою рай, а як хліба ні куска, так і в горниці тоска; діждатися пшеничних паляниць; жити і хліб жувати; мати і хліб і до хліба; мати кусок/шматок хліба (насуцного); хліб їсти*. При цьому відсутність хліба взагалі, або свіжого хліба символізує бідність і нестатки: *їсти сухий хліб*. Мовний матеріал дозволяє стверджувати, що уявлення про хліб як основу багатства є явищем історично змінним, відносним. Очевидно, хліб виконував таку функцію, коли злакові культури були основним продуктом харчування. З часом цінність хліба не зменшується, але релятивізується, і тоді виявляється, що наявність лише одного

хліба стає ознакою бідності: *перебиватися з хліба на воду/квас/сіль; сидіти на хлібі і воді*.

Ще одним важливим засобом харчування слов'ян є молоко та молочні продукти (сир, сметана, вершки, масло) — об'єкт міфологічних вірувань, магічних ритуалів та захисту. Сир був обрядовим блюдом, що символізує у народній культурі новизну, чистоту, родючість, є ознакою заможного життя: *жити/купатися/плавати, як сир у маслі* [9:284–288; 11:220–222; 4:539]. Сир є традиційною начинкою вареників — національної української страви, яка є ще одним символом багатого і щасливого життя у народному світогляді: *жити/купатися/плавати як вареник у маслі/сметані*. Із достатком асоціюється також сало — важливий продукт харчування у раціоні українців. Кажуть *жити як бобер у салі; жити/жируватися як почка/нирка в салі*. У минулі часи сало було дуже важливим елементом харчування завдяки своїй дуже високій харчовій цінності, а також здатності зберігати свої властивості протягом тривалого часу без спеціального охолодження. Сало на столі означає добробут і поживність: *живу добре: сало їм, на салі сплю і салом укриваюся; якби мені паном бути, то я б сало із салом їв* [4:521–22; 14].

Вербальне вираження як символ багатства отримав мед — продукт, який має широке ритуальне застосування, символізує безсмертя, родючість, добробут, щастя, «солодке» життя: *жити мов у меду; жити, як мед пити* [9:208–210; 4:357]. Часто мед поєднується із хлібом та іншими архетиповими продуктами харчування: *пошли нам, Боже, з неба, чого нам треба: хліба та сала, молока та меду; як там не мед, так там не масло; хоч би тебе, паночку, чорт узяв, тобі хліба з медом не дам*. «Хлібонько житний, пшеничний,.. Богу величний» разом із «солодким медком» обов'язково має бути на Різдвяному столі для частування «гостя любого» і навіть «Бога самого» [5:75].

Про важливість хліба й меду для добробуту родини свідчить і велика кількість замовлянь, як от: *поможи, Боже, зжати жито, пшеницю і всяку пашицю; дай, Боже, діждати і на той год жати; Господи, пошли бджолам моїм зачати густії меди, жовтїї воски, частїї рої, Господу Богу на хвалу, а мені, господареві вашому, на пожиток; щоб вільно рої одходили и сідали на моїй паціці... зо всіми пожитками»* тощо [3:53–59; 17:163–170,181–182].

Із темою їжі пов'язані також дієслівні лексеми *жирувати*, *зажирувати*, *ожиритися*, *вележирувати*. Сучасна палітра значень іменника *жир* досить широка: розкіш, добро, багатство, здобич м'ясоїдних тварин, корм тощо. Корінь — *жир-* (*-žirь-*) є дуже давнім за походженням і загальноприйнятої етимології не має. Найчастіше він зіставляється із праслов'янським *ziti* («жити»), що певною мірою підтверджується також значенням іменника *жира* «життя, існування», який і досі зберігся в певних російських діалектах [12:181]; за іншою версією, порівнюється із вірменським *gēr* «жирний, родючий» [2:198; 18:56]. І. Огієнко вважає старослов'янське слово *жирь* («трава й кормові рослини для тварин; пасовисько») спільнокореневим із старослов'янським *жър҃гѣти*, *жр҃гѣти*, *жър҃гѣти*, від якого походить сучасне *жертти*, пов'язане із традицією жертвоприношення, коли «...на місці таки й їли її [жертву — хліборобські плоди й тварини]. При цій нагоді їли більше ніж звичайно, і тому слово жър҃гѣти, жр҃гѣти, жър҃гѣти (що в основному означало: приносити жертву) згодом набуло собі й другісного значення: їсти пожадливо і багато» [6:39,45]. Ймовірно, саме ідея надмірності (див. значення «надлишок, що призводить до тління, загибелі» [13:113]), а також здобичі без докладання зусиль, і лягла в основу вищезазначених дієслів на позначення багатого життя, адже вона легко простежується у їх значеннях, надаючи лексемам пейоративної конотації: *жирувати* «жити в розкоші, нічого не роблячи»; *зажирувати* «почати жирувати, пустувати», *вележирувати* «розкошувати, жити по-панські», причому в останньому випадку значення додатково підсилюється префіксом *веле-* «дуже, багато».

Оцінка багатства, яке є надмірним і проявляється в безтурботному житті, міститься також у семантиці номінацій *розкошитися*, *розкошувати*, *порозкошувати*, *порозкошуватися*, *пророзкошувати*, *відрозкошувати*. Розкіш — надмір у достатках, надмірності у задоволенні життєвих потреб, пов'язані із марнотратством [16:698]. Внутрішня форма дієслова *достаткувати*, утвореного від іменника *достаток*, яскраво ілюструє, що багате життя має бути таким, коли всього достатньо, і не більше. Негативне ставлення до надмірних матеріальних та фізичних статків яскраво виражене у відповідних фразеологічних словосполученнях, які ілюструють погані наслідки подібного життя: *біситися/казитися/дурити з жиру*; *тонутися/потопати*

в розкошах; опливати в достатках; пор. також *грошей кури не клюють; аж з горла лізе/пре; тільки пташиного молока не вистачає*. Однак слід зазначити, що розкіш може мати й цілком позитивне значення щасливого забезпеченого життя, коли семантика надмірності відсутня. Так, наприклад, давнє дієслово *гойновати* «добре жити, розкошувати», так само, як і відповідний прикметник *гойний* «щедрий, розкішний, гарний, буйний, веселий, родючий», повністю позбавлене негативною оцінності.

Із розвитком тваринництва народна символіка на позначення достатку розширилася такими предметними та вербальними символами, як *пир'я*, *хутро*, *волосся* тощо. До метафоричних одиниць належать: *оперитися*; *опернатити*; *вбиватися в пир'я*; *матися в пірю*; *в піре порастати* в значенні «заможніти, багатіти, нажити статок». Хутро та хутрянні вироби здавна є атрибутом і символом багатства, родючості. При хрещенні немовля за традицією треба нести до церкви та назад на кожусі, щоб було багатим. Кожух — один із найдавніших видів одягу у слов'янських народів, ознака статків, заможності: *кожух та свита, то й душа сита; роби, дочко, так не будеш ликом кожуха шить; от такі наші вжитки: ні кожуха, ні свитки; ой будь, зятю, багатий, як той кожух пелехатий*. Волосся є символом численності, багатства, достатку та щастя: *жити кучеряво; від розкоші кудрі вьюця, від журби сігуця; хто волохатий, той буде багатий; як була я у батенька, ходила я чубатенька*. Через волосся відбувається зв'язок людини з Богом (богами) [4:296,444; 7:420–423; 10:16–18; 14].

У слов'янському мовознавстві етимологія лексем на кшталт *багатити*, *забагатити* традиційно пов'язується із слов'янським коренем **bogъ*, значення якого трактують як «той, що наділяє благом, багатством»: *бог багатий, то й нам дасть*. Бог постає також батьком, який піклується про своїх дітей, надаючи їм усього необхідного: *Бог — батько: як буде нас тримати, то буде й годувати; Біг батько і пречиста Мати не дасть загинати; кого Бог сотворить, того не уморить; дав Бог роток, дасть і кусок*. Він дає людям щастя та долю, що теж передбачає добробут (*біг дає долю тай волю; як буде доля, то буде й льоля*), причому дарує щедро (*ще Бог ни все роздав, що мав; як Бог дає, то не продає*). У Бога люди просять допомоги та достатку, а також бажають Божої допомоги іншим: *пошли,*

Боже, з неба, чого нам треба; Господи помилуй та грошей дай; роди, Боже, на всякого долю; пошли вам, Боже, здоров'я та з неба дощ, та хліб, та цвіт, та всячину. Уявлення про отримання матеріальних благ як знак прихильності Бога вербалізується також у лексичних одиницях *раювати; жити як у Христа за пазухою; сидіти як у Бога за дверима/плечима*. Атрибутами раю, небесного життя є цвіт, цвітіння; квіти символізують сили, життя, майбутнього врожаю, що бачимо у номінаціях *процвітати, процвітати-ся* [10:530].

Із подальшим розвитком суспільства у результаті процесів поділу праці, товарного виробництва, обміну виникають гроші. У сучасному світі вони є стереотипним символом багатства. Наприклад, на весіллі молодят дарують гроші, осипають грошима після вінчання на знак побажання багатства та процвітання. Оскільки гроші втілюють багатство, існує безліч ритуалів та вірувань для їх отримання та примноження. Гроші — монети — запікають у каравай, і той, хто отримує шматок із монетою, за повір'ям буде жити у достатку і гараздах [8:56–59]. Символом заможності виступають гроші у фразеологізмах *у кишені бряжчить; карбованці бряжчать; гроші лопатою/жменю горнути/ гребти/ горнути; копійка в кишеню пливе; ворочати мільйонами тощо*. Відсутність грошей, відповідно, є ознакою бідності: *ані копійки (ламаной/щербатої/мідної) немає за душею; перериватися з копійки на копійку*.

Фразеологізм *купатися в золоті* актуалізує інший стародавній символ матеріальних статків. Золото репрезентує багатство, красу, довговічність, що співвідносяться із увяленнями по «верхній світ», сферу божественного. Це символ Сонця, світла, святості, стійкості, знатності. Вже в біблейські часи золото символізує могутність та багатство, що відображає реальну владу цього коштовного металу у ті далекі часи. Золото було серед подарунків волхвів новонародженому Ісусу: *«Ливан, миро, золото в дарі там принесло аж три царі»* [5:5]. Як символ заможності та вдачі золото є одним із найпопулярніших образів у піснях, зиченнях, гаданнях, поезії то-

що: *«У золоті, в аксамиті, / Мов та квіточка укрита, / Росла я, росла.»* (Т. Шевченко, «Породила мене мати...» [20:127]); *Дай, Боже, панувати — на золотих кріслах сидать.* [8:352–355, 4:253; 14].

Соціальне підґрунтя багатства простежується у дієсловах *панувати, запаніти, пропанувати, спаніти* та словосполученнях типу *жити паном* тощо. Панами називали поміщиків у старій Польщі, Литві, дореволюційній Україні і Білорусії, в результаті чого лексема пан отримала переносне значення «людина, яка виділяється розбещеною поведінкою, нетрудовими звичками, надто витонченими манерами і т. ін.» [15:41]. Таке негативне значення, що акцентує увагу на багатстві, отриманому без докладання зусиль, закріплене у номінаціях *запаніти, спаніти, допаніти*. Але пан в українській культурі — поважана в суспільстві людина, звідси постала ввічлива форма звертання до осіб чоловічої (*пан*) і жіночої (*пані*) статі, а також звертання типу *пан-господар, панотець, паніматка* тощо [4:431–432]. Саме в такому позитивному сенсі вживається лексема «панувати» у поезії Т. Шевченка і має тут значення «бути хазяїном, жити вільно на власній землі»: *«Буду сто літ жити, / Тебе годувати, / В жупані ходити, / Буду панувати»* (Т. Шевченко, «Сова» 19:258).

Як бачимо, поняття багатства і багатого життя є важливим фрагментом соціальної і культурної свідомості українського народу, яке набуло характерного вербального вираження. Дієслівна лексика і фразеологія на позначення багатого життя репрезентує різноманітні етнокультурні та міфопоетичні образи, пов'язані з увяленнями та традиційними віруваннями українців про заможність від найдавніших часів і до сьогодні. Перспективним видається подальше дослідження тих фрагментів українського лінгвокультурного простору, насамперед діалектних, міфоритуальних, календарно-обрядових, що репрезентовані недостатньо вивченою на сьогодні джерельною базою, яка містить матеріал надзвичайно важливий для цілісних увялень про історичні витоки та етнокультурну маркованість увялень про багате життя.

Література

1. Гамкрелідзе Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы / Т. В. Гамкрелідзе, В. В. Иванов. — Тбилиси : Издательство Тбилисского Университета, 1984. — 1330 с.

2. Етимологічний словник української мови : В 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні ; [ред.-упоряд. О. С. Мельничук]. — Т. 2 : Д—Копці. — К. : Наук. думка, 1985 — 571 с.
3. Ефименко П. Сборник малоросійських заклинаній / Ефименко Петр. — М. : Университет. тип., 1874. — 70 с.
4. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Вікторович Жайворонок. — К. : Довіра, 2006 . — 703 с.
5. Коляди і щедрівки на Різдво Христове і Богоявлення з додатком пісень страсних, воскресних і інших пісень церковних. — 83 Grand Street, Jersey City, N. J. : Свобода, 1927. — 96 с.
6. Огієнко І. І. Етимологічно-семантичний словник української мови : у 4 т. / Іван Іванович Огієнко / [ред. Юрій Мулик-Луцик]. — Т. 2: Е — Л. — Вінніпег : Trident Press Ltd, 1982 . — 400 с.
7. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / [под ред. Н. И. Толстого]. — Т. 1: А—Г. — М. : Международные отношения, 1995. — 578 с.
8. Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / [под ред. Н. И. Толстого]. — Т. 2: Д — К (Крошки). — М. : Международные отношения, 1999. — 702 с.
9. Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / [под ред. Н. И. Толстого]. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка) — М. : Международные отношения, 2004. — 697с.
10. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / [под ред. Н. И. Толстого]. — Т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито).— М. : Международные отношения, 2009. — 656 с.
11. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / [под ред. Н. И. Толстого]. — Т. 5: С (Сказка) — Я (Ящерица). — М. : Международные отношения, 2012. — 736 с.
12. Словарь русских народных говоров. — Вып. 9: Е (Ерепня) — З (Заглазеться). — Л. : Наука, 1972 . — 392 с.
13. Словарь русского языка XI–XVII вв. — Вып. 5: Е — З (Зинугие). — М. : Наука, 1978 . — 392 с.
14. Словник символів / [Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін.]; за заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Ред. часопису «Народознавство», 1997. — 156 с.
15. Словник української мови: в 11 т. — Т. 6: П — П (Поїти). — К. : Наукова думка, 1975. — 832 с.
16. Словник української мови: в 11 т. — Т. 8: П (Природа) — Р (Ряхтливий). — К. : Наукова думка, 1977. — 928 с.
17. Українські замовляння / [упоряд. М. Н. Москаленко]. — Київ : Дніпро, 1993. — 309 с.
18. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. — Т. 2 : Е—М (Муж). — М. : Прогресс, 1986. — 672 с.
19. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т. / Тарас Григорович Шевченко; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін.]. — К. : Наук. думка, 2001. — Т. 1: Поезія 1837 — 1847. — 784 с.
20. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т. / Тарас Григорович Шевченко; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін.]. — К. : Наук. думка, 2001. — Т. 2: Поезія 1847 — 1861. — 784 с.

Класична філологія на сучасному етапі

УДК 811.14'02'367.623

Є. С. Чекарева

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Перцептуальний час в системі прикметників давньогрецької мови

Чекарева Є. С. Перцептуальний час в системі прикметників давньогрецької мови. У статті розглядаються прикметники давньогрецької мови, що вказують на темпоральні ознаки об'єктів. Прикметники розподілено за групами залежно від їх семантики. Проаналізовано кількісний та якісний склад лексем у лексико-семантичних групах, розглянуто їх словотвірні моделі. Послідовно проводиться думка про те, що специфіка формування й організації групи темпоральних прикметників має тісний зв'язок з особливостями світобачення носіїв давньогрецької мови, зокрема у плані вираження часових уявлень.

Ключові слова: *прикметник, часові відношення, лексико-семантичні групи.*

Чекарева Е. С. Перцептуальное время в системе прилагательных древнегреческого языка. В статье рассматриваются прилагательные древнегреческого языка, указывающие на темпоральные признаки объектов. Прилагательные разделены на группы в зависимости от их семантики. Проанализирован количественный и качественный состав прилагательных в лексико-семантических группах, рассмотрены их словообразовательные модели. Последовательно проводится мысль о том, что специфика формирования и организации группы темпоральных прилагательных тесно связана с особенностями мировоззрения носителей древнегреческого языка, в частности, в плане выражения временных представлений.

Ключевые слова: *прилагательное, временные отношения, лексико-семантические группы.*

Chekareva Y. S. Perceptive time in the adjectives system in Ancient Greek. The article represents an analysis of adjectives in Ancient Greek that express the temporal features of objects. Adjectives are divided in groups depending on their semantics. The quality and quantity, the word formation specific of the lexemes are analyzed in the article. There is an emphasis on the connection between the specific of organization and formation of the temporal adjectives and the mentality of Ancient Greek owners, in particular in temporal sphere of cognition.

Key words: *adjective, temporal meaning, semantic groups.*

Формування класу ад'єктивної лексики символізує важливий етап у становленні мови та особливу здатність людини усвідомлювати властивості, якості, ознаки предметів окремо від самих предметів у процесі розвитку логічного мислення. Як зазначає З. А. Харитончик, вичленування предмета як такого в усій сукупності його властивостей та окремих його якостей і ознак привело до розриву в первісно єдиній для індоєвропейських мов системі імені та формуванню особливої категорії слів, які позначають ознаки, властивості, якості предметів, — прикметників [12:10].

«Ознака — це показник, бік предмета чи явища, за яким можна впізнати, визначити чи описати предмет або явище» [8:250]. Прикметник вказує на окремо усвідомлену сторону об'єкта, один-єдиний абстрагований від свого носія показник, причому доволі стійкий та стабільний [8:251].

На сьогодні виділені ті структури знання, які зазвичай кодуються прикметниками. Найкраще і найповніше номінативні простори, позначені ад'єктивами, були визначені Р. Диксоном. Серед них, у першу чергу, виділяються параметричні, кольорові, оцінні, вікові, часові [13:13].

Особливості прикметників у плані їх складу, словотворчої структури, семантичного наповнення є специфікою кожної окремої мови і відбивають, зокрема, характер пізнавальної діяльності та фіксації її результатів людиною.

Багата лексика давньогрецької мови містить значну інформацію про спосіб сприйняття світу взагалі і часу зокрема у такі віддалені від нас часи. Для розуміння такої закодованої інформації необхідний глибокий аналіз лексем з погляду їх семантики, кількісних показників, наповнення окремих лексико-семантичних груп, словотворчої структу-

ри тощо. Узагальнення отриманих даних дозволить зрозуміти, що і як саме було названо носіями давньогрецької мови, в якій кількості одиниць було зафіксовано важливі відомості про оточуючий світ.

Незважаючи на великий потенціал у висвітленні особливостей мовної картини світу, ад'єктивна лексика давньогрецької мови залишається малодослідженою. Окремі питання функціонування прикметників у класичних мовах привертало увагу таких дослідників, як М. Г. Сенів, А. Добіаш, П. Шантрєн, С. І. Соболевський, М. Н. Славятинська, І. М. Тронський, Х. І. Куйбіда, Д. В. Кейер. Тому аналіз темпоральних прикметників та їх ролі у формуванні давньогрецької мовної картини світу видається цілком актуальним та перспективним.

Вибір саме темпоральних прикметників як об'єкту дослідження зумовлено особливим статусом часу як загальнолюдської світоглядної категорії. Сприйняття часу є абсолютним і відносним. У результаті осмислення часу як двоїстої категорії виникло поняття реального та перцептуального часу. Останній характеризується індивідуальністю відчуття й сприйняття часу і не завжди точно відповідає реальному часу [10:5–14]. Перцептуальний час визначається як внутрішня емпірична організація відчуттів людини, в яких відбивається об'єктивна темпоральна реальність [4:11]. У свідомості різних народів час представлений по-різному, що й знаходить відбиття в системі мови на всіх її рівнях.

Вивчення темпоральних прикметників давньогрецької мови дозволило нам зробити ряд важливих висновків щодо ролі цієї групи слів у відображенні своєрідної давньогрецької національно-мовної темпоральної парадигми.

В цілому, група часових прикметників у давньогрецькій мові доволі ємна і включає власне та невласне темпоральні лексеми.

У межах даної статті висвітлено деякі характерні особливості організації групи власне темпоральних прикметників.

Згідно класифікації В. А. Карашука, власне темпоральні прикметники можна розподілити за двома основними семантичними групами — «тривалість» і «момент». Семантична група «тривалість» містить підгрупи зі значенням визначеної та невизначеної тривалості. Підгрупа «невизначена тривалість» передбачає подальший поділ одиниць за ознакою «тривалість відносно норми» та «тривалість безвідносно норми». У свою чергу, се-

мантична група «момент» поділяється на підгрупи «момент відносно точки відліку» та «момент безвідносно точки відліку» із подальшим уточненням моменту відносно теперішнього часу та моменту відносно встановленого часу [5:4–6].

Аналіз складу та кількісних показників лексем у зазначених семантичних групах є предметом окремого дослідження прикметників давньогрецької мови. У межах даної статті ми дещо відійдемо від представленої класифікації для реалізації іншої мети — виділити та проаналізувати такі групи прикметників, у яких висвітлюється специфіка часових уявлень давніх греків.

У групі часових прикметників зі значенням невизначеної тривалості звертає на себе увагу кількісний і якісний склад підгруп тривалості відносно норми та безвідносно норми.

Семантична підгрупа «невизначена тривалість відносно норми» містить прикметники, які вказують на ознаку тривалості в часі більше або менше норми і мають загальне значення «довгий, тривалий» та «короткий, нетривалий» відповідно:

а) невизначена тривалість більше норми: *δολιχός* тривалий; *πολύς* довгий, тривалий; *ἐπίμονος* постійний, тривалий; *χρόνιος* затяжний, довгий; *μακράϊων* довгий, тривалий; *παμμήκης* надзвичайно довгий; *πολυχρόνιος* тривалий etc. (тут і далі переклад з давньогрецької наш — Є. Ч.):

ὄψ' ἔδ' ἔδ' μετὰ νῶϊ κίε ξανθὸς Μενέλαος, ἐν Λέσβῳ δ' ἔκτεν δολιχὸν πλόον ὄρμαίνοντα (Hom. Od. 3, 168-169) — пізніше вирушив на кораблі золотоволосий Менелай, [нас] він перестрів у Лесбосі в роздумах про довге плавання;

б) невизначена тривалість менше норми: *βαίος* короткий, нетривалий; *βραχύς* короткий, недовгий; *μικρός* нетривалий; *μινυθᾶδιος* недовгий, нетривалий; *ὀλίγος* короткий, нетривалий; *παυρίδιος* маленький, коротенький; *παῦρος* короткий, нетривалий; *ταχύς* короткий, недовгий etc.:

οὐδὲ τοκεῦσι θρέπτρα φίλοις ἀπέδωκε, μινυθᾶδιος δὲ οἱ αἰὼν ἔπλεθ' ὑπ' Αἴαντος μεγαθύμου δουρὶ δαμέντι (Hom. Il. 4, 477–479) — але й милим батькам не віддячив за своє виховання, був коротким його вік, зупинений нещадним списом відважного Аякса.

У підгрупі «невизначена тривалість безвідносно норми» окремо виділяється мікрогрупа зі значенням необмеженої тривалості:

αἰδιος вічний, безстроковий; ἀειχρόνιος вічний, неприйдешній; ἀμετρόβιος той, що нескінченно довго триває, надзвичайно тривалий; ἀπαυστος безперервний, нескінченний; ἀπειρος безмежний, нескінченний; προσεχής постійний, безперервний; συμφυής суцільний, безперервний; συνεχής постійний, нескінченний etc.:

ἐννήμαρ δ' ἐς τεῖχος ἴει ῥόον· ὕε δ' ἄρα Ζεὺς συνεχές, ὄφρα κε θάσσον ἀλίπλοα τείχεα θεῖη (Hom. II. 12, 25–26) — дев'ять днів він спрямовував їх на твердиню; Зевс постійно лив дощ, щоб скоріше стіна поринула в море.

Якщо порівняти кількісні показники у розглянутих підгрупах, то очевидним стає чітке домінування прикметників зі значенням тривалості ознаки в часі. Так, прикметники із загальним значенням «довгий, тривалий» у давньогрецькій мові представлені 31 одиницею, у той час як прикметники зі значенням «короткий, нетривалий» формують групу в 9 лексем. Прикметники із семою «вічний, нескінченний» у давньогрецькій мові складають значну групу з 58 одиниць, натомість значення «короткочасний» представлено тільки 12 лексемами.

Показовою є і словотворча будова прикметників у розглянутих семантичних групах. При загальному домінуванні іменних основ (іменників і прикметників), у підгрупі необмеженої невизначеної тривалості спостерігається опора на дієслівні основи (до 65%). Присутність дієслівних основ, як здається, посилює відтінок тривалості, процесуальності ознаки, необмеженості в часі, що є складовою частиною семантичної структури таких прикметників.

Превалювання прикметників зі значенням тривалості в часі цілком відповідає концепції про характерне для давньогрецької світоглядної системи уявлення про циклічний час, витоки якої криються у суттєвій залежності людини та людського суспільства від докільля та зумовленості ритму життя змінами сезонів року [9:6–7]. Циклічна концепція часу являє собою позбавлену відхилень періодичність, що повторюється знов і знов, за будь-яких умов, не зазнаючи жодних змін [6:42]. Архаїчне мислення повністю «атемпоральне» та виражає собою, насамперед, емоційно-ціннісне ставлення до оточуючого світу. Людина того часу жила відчуттям своєї приналежності до загального космосу, відчувала себе

частиною вічності, звідси ігнорування фізичного часу як одночасного, однорідного та незворотного, натомість сприйняття його як неоднорідного, багатомірного та зворотного [1].

У семантичній групі «момент» нашу увагу привернули прикметники підгруп «момент відносно встановленого часу» та «момент безвідносно точки відліку». Інтерес викликали кількісні показники прикметників у цих підгрупах.

У підгрупі «момент відносно встановленого часу» можна виділити, зокрема, прикметники, які вказують на ознаку відносно моментів з погляду:

річного циклу:

а) рік (5 одиниць): ἐνιαύσιος річний, щорічний, однорічний; ἔτειος річний, той, що триває рік; ἐτήσιος річний, щорічний; διετήσιος річний, той, що триває цілий рік; ἐπετήσιος річний, щорічний:

καὶ μὴν καὶ τῶν πόνων πλείστας ἀναπαύλας τῇ γνώμῃ ἐπορισάμεθα, ἀγῶσι μὲν γε καὶ θυσίαις διετησίοις νομίζοντες, ἰδίαις δὲ κατασκευαῖς εὐπρεπέσιν, ὧν καθ' ἡμέραν ἢ τέρψις τὸ λύπτρον ἐκπλήσσει (Thuc. Hist. 2. 38. 1-2) — ми ввели багато різних розваг для відпочинку душі від трудів, вважаючи, що труднощі повсякденного життя розсіюються радістю від щорічних змагань та свят, пристойністю домашнього устрою;

б) місяць (2 одиниці): ἔμμηνος місячний, щомісячний; ἐπιμήνιος місячний, щомісячний:

ἢ δ' ἔμμηνος κάθαρσις οὐ πλήθους ἀλλὰ διαφθορᾶς καὶ φαυλότητός ἐστιν αἵματος (Plut. Moral. Quaest. Conviv. 612 c) — щомісячне очищення є не від повноти крові, а від немочі та слабкості;

в) день (9 одиниць): ἡμερήσιος одноденний; ἡμέριος одноденний, який живе не більше одного дня; ἐφημέριος одноденний, який триває не більше одного дня, тривалістю в один день; ἐφήμερος той, що відбувається в той саме день; який триває не більше одного дня, одноденний; καθημερινός щоденний, повсякденний; καθημέριος щоденний, повсякденний; παρήμερος щоденний, повсякденний; πανήμεριος який триває упродовж цілого дня; який постає в останню частину дня; πανήμερος щоденний; той, що з'являється з дня у день; той, що з'являється протягом дня, який триває:

ἐγένετο δὲ ἐν τῷ ἱερατεύειν αὐτὸν ἐν τῇ τάξει τῆς ἐφημερίας αὐτοῦ ἔναντι τοῦ θεοῦ

(НТ. Лс. 1.8) — одного разу він за своєю денною чергою служив перед Богом;

доби:

а) ранок (9 одиниць): *ἑωθινός* ранковий, ранній; *ἑῶος* передсвітанковий, ранковий; *ἠέριος* ранковий, вранішній; *ῥοθριος* ранковий, ранній; *σύνροθρος* світанковий, передсвітанковий; *ὑπρωϊος* передсвітанковий, ранковий; *ὑπόρθριος* передсвітанковий, вранішній; *πρωϊνός* ранковий:

πρῶτι δ' ὑπρωϊοι σὺν τεύχεσι θωρηχθέντες στήσομεθ' ἅμ πύργους (Ном. II. 18, 277–278) — вранці ми на світанку [букв. *ми світанкові*], вдягнуті в обладунки, станемо на вежах;

б) день (7 одиниць): *ἡμάτιος* денний; той, що працює вдень; *ἡμερήσιος* денний; *ἡμερινός* денний; той, що прибуває вдень; *ἡμέριος* денний; той, що відбувається вдень; *μεθήμερινός* денний; *μεσημβρινός* полуденний; *ἡμερόφαντος* денний; той, що з'являється вдень:

ἔνθα καὶ ἡματὴ μὲν ὑφαίνεσκεν μέγαν ἴστον, νύκτας δ' ἀλλύεσκεν, ἐπὶν δαΐδας παραθεῖτο (Ном. Od. 2, 104–105) — вдень [букв. *денна*] вона ткала велике полотно, вночі, запаливши смолоскипи, розпускала;

в) вечір (6 одиниць): *ἑσπερίος* вечірній; *ἑσπερος* вечірній; *ἀκρέσπερος* той, що з'являється рано чи пізно ввечорі; *ἀκροκνέφαιος* той, що з'являється із сутінками; *ἀπόκλιτος* той, що схиляється до заходу сонця; *καταφερής* близький до заходу сонця:

Τηλεμάχῳ εἰκυῖα κατὰ πτόλιν ᾤχετο πάντη, καὶ ῥα ἑκάστῳ φωτὶ παρισταμένη φάτο μῦθον, ἑσπερίουσ δ' ἐπὶ νῆα θοῆν ἀγέρεσθαι ἀνώγει (Ном. Od. 2, 383–385) — взяла вона вигляд Телемаха й ціле місто оббігла, до кожного ласкаво звертаючись, усіх запросила ввечорі [букв. *вечірніх*] на швидкий корабель;

г) ніч (13 одиниць): *παννύχιος* той, що триває всю ніч; *πάννυχος* той, що триває протягом ночі; *νυκτερήσιος* нічний; *νυκτερινός* нічний; *νύκτερος* нічний; *νύκτιος* нічний; *νύχιος* нічний; *ἐννύχιος* нічний, північний; *ἐπινύκτιος* нічний; *ἀκρόνυχος* той, що з'являється з приходом ночі; *ἀωρόνυκτος* північний, пізній; *μεσονύκτιος* північний; *νυκτερωπός* той, що з'являється вночі, нічний:

ἔγρεο Τυδέος υἱέ· τί πάννυχον ὕπνον ἄωτεῖς (Ном. II. 10, 159) — Встань, сину Ти-

дея! Чого цілу ніч ти спиш сном [букв. *таким, що триває всю ніч*].

У підгрупі «момент безвідносно точки відліку» виділяються прикметники з загальним значенням «своєчасний» (5 одиниць): *καίριος* своєчасний, зручний, доречний; *ῶριος* своєчасний; той, що встигає вчасно; *ἐπικαίριος* своєчасний, невідкладний; *εὐκαίρος* своєчасний, доречний; та «несвоєчасний» (9 одиниць): *ἄκαιρος* несвоєчасний, недоречний; *ἄωρος* несвоєчасний, передчасний; *ἄνωρος* передчасний; *ἀποκαίριος* несвоєчасний, непотрібний; *ἐκκαίρος* несвоєчасний; *ἔξωρος* несвоєчасний, недоречний; *παρakaiριος* несвоєчасний, недоречний:

ἀκούσαντες οἱ Λάκωνες ταῦτα ἔφασαν ἐρεῖν καὶ ἄλλα ὅποια ἂν δύνωνται κράτιστα· καὶ εὐθὺς ἐπορεύοντο ἔχοντες πάντας τοὺς ἐπικαίριους (Хен. Anab. 7. 7. 15) — вислухавши, лаконці сказали, що могли б висловити як ці, так і інші переконливі доводи; і одразу ж вирушили, взявши з собою всіх доречних в ситуації осіб.

Кількість одиниць у розглянутих підгрупах з усією очевидністю свідчить про міру значущості у сприйнятті давніми греками окремих часових проміжків. Так, наявність серед прикметників мікрогрупи «річного циклу» 9 одиниць із загальним значенням «денний», «щоденний» вказує на важливість денного проміжку часу для сприйняття та вимірювання часу. Ці прикметники утворені від іменника *ἡμέρα* «день» за допомогою префіксів, які уточнюють ознаку розташування об'єкта чи явища всередині вказаного іменною основою проміжку часу. Річний період також грає важливу роль в осмисленні часових процесів. Прикметники зі значенням «річний» спираються на іменники *ἔτος*, *ἐνιαυτός* і утворюються суфіксальним або префіксальним способом. Натомість місячний відрізок часу не є суттєвим для носіїв давньогрецької мови.

Окремі частини доби позначені в давньогрецькій мові значною кількістю одиниць зі своєю специфічною структурою. 9 прикметників зі значенням «ранковий» здебільшого походять від іменників зі значенням «зоря» (*ἔως*, *ῥοθρος*) і вказують саме на проміжок часу перед світанком або ж одразу після сходу зорі. Тобто «ранок» для давніх греків — це, передусім, пора світанку. 7 одиниць зі значенням «денний» спираються на іменник

«день», того ж кореня, що й день взагалі як і частина річного циклу. «Денний» у давньогрецькій відповідає світлій частині доби після світанку перед сутінками. «Вечірній» ґрунтується на спільноіндоевропейському корені **ḡespe-* і містить також кілька одиниць віддієслівного походження зі значенням «той, що після заходу сонця». Прикметники зі значенням «нічний» переважно походять від іменника *νύξ* і мають складну структуру, утворюючись за допомогою суфіксів, префіксів, шляхом основоскладання. Розмаїття варіантів утворення прикметників зі значенням «нічний», прагнення конкретизувати таку темпоральну ознаку об'єктів чи явищ свідчить про особливий статус цієї частини доби. Ніч як найбільш утаємничений і недосяжний для чіткого усвідомлення та сприйняття період доби знаходить вираження у значній кількості одиниць зі складною й різноманітною структурою, що відбиває прагнення людини найбільш чітко передати те, що не вдається точно оцінити та зафіксувати в часі.

Очевидно, важливим для греків було і усвідомлення своєчасності/ несвоєчасності події чи явища, причому значення «несвоєчасний» домінує і знаходить втілення у більшій кількості одиниць.

Оскільки отримані нами дані спираються на результати суцільної вибірки зі словника, може виникнути питання щодо точності запропонованих висновків, адже проаналізовані лексеми є елементами різних діалектних груп і належать до різних періодів розвитку

давньогрецької мови. У цьому питанні ми виходимо з факту унікального статусу давньогрецької мови, яка протягом усієї історії розвитку гармонійно поєднувала в собі «старе» і «нове» — архаїчні форми в різні періоди завжди співіснували з сучасними, застарілі граматичні та лексичні одиниці перепліталися з новітніми. Мозаїчність давньогрецької мови ніколи не заважала правильному і адекватному розумінню її носіями обох функціональних її варіантів — розмовної та літературної. Оскільки обидва варіанти відповідали принципам об'єктивності знань про світ, умовам успішної комунікації, давньогрецька мова завжди сприймалася й усвідомлювалася цілісно. Хоча перспектива діахронічного аналізу функцій та семантики окремих прикметників також видається доволі продуктивною, що підтверджується результатами подібних досліджень на матеріалі інших мов.

Викладені нами спостереження за складом окремих груп темпоральних прикметників давньогрецької мови ґрунтуються на розумінні того, що мова є інтерпретатором, вираженням усієї культури нації [11:72]. У ній знаходить своє відображення весь досвід і всі знання, здобуті народом за час свого існування, його ментальні здібності та тип його світобачення [7:24]. Оскільки час є об'єктивною категорією, то система часових значень у мові повинна відбивати загальну модель часових відношень, сприйняття подій та явищ у часі, які склалися в носіїв мови у процесі їх розвитку та пізнання навколишнього світу [2:6].

Література

1. Алексина Т. А. Время как феномен культуры [Электронный ресурс] / Т. А. Алексина // Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/REPORTS/aleksina_vremia.html
2. Всеволодова М. В. Способы выражения временных отношений в современном русском языке / М. В. Всеволодова. — М. : Изд-во Московского ун-та, 1975. — 283 с.
3. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. / И. Х. Дворецкий. — М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. — Т. 1: А–Л. — 1028 с. ; Т. 2: М–Ω. — 1905 с.
4. Звонська-Денисюк Л. Л. Генеза парадигми темпоральності у давньогрецькій мові : [моногр.] / Л. Л. Звонська-Денисюк. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2005. — 257 с.
5. Карашук В. А. Темпоральные прилагательные в современном русском языке : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук / В. А. Карашук. — Ташкент, 1978. — 18 с.
6. Ковалев В. П. Феномен времени и его интерпретация / В. П. Ковалев. — Х. : Коллегиум, 2004. — 428 с.
7. Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке / Г. В. Колшанский. — М. : Эдиториал УРСС, 2005. — 128 с.
8. Кубрякова Е. С. Язык и знание / Е. С. Кубрякова. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 555 с.
9. Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике / Ю. Б. Молчанов. — М. : Наука. 1977. — 192 с.

10. Мостепаненко А. М. Пространство и время в макро-, мега-, и микромире / А. М. Мостепаненко // Над чем работают, о чем спорят философы. — М. : Политиздат, 1974. — 240 с. — С. 5–14.
11. Николаева Е. А. Время в языковой картине мира / Е. А. Николаева // Вестник ОГУ. — 2007. — № 9. — С. 72–75.
12. Харитончик З. А. Имена прилагательные в лексико-грамматической системе современного английского языка / З. А. Харитончик. — Минск : Вышэйшая школа, 1986. — 96 с.
13. Dixon R. M. W. Where have all the adjectives gone? And other essays on Semantics and Syntax / R. M. W. Dixon. — Berlin : Mouton, 1982. — 347 p.
14. Plutarchus. Plutarchi moralia / Ed. C. Hubert. Leipzig : Teubner, 1938, Repr. 1971. — vol. 4.
15. Homer. Carmina / Ex recensione Guilieimi Dindorfii. — 3 ed. corr. — Lipsiae : Teubner, 1852. — vol. I — Iliadis. — vol. II — Odysseae.
16. Novum testamentum Graece post Eberhard et Erwin Nestle ediderunt Kurt Aland e. a. — Stuttgart : Bibelgesellschaft. — 1987.
17. Thucydidis. Historiae / Post Carolum edidit Otto Luschnat. Lipsiae : Teubner, 1960.
18. Xenophontis. Hist. Anabasis / Recensuit Arnoldus Hug. — Leipzig : Teubner, 1883.

УДК 811.14'02'38'44

І. С. Макар

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Риторичні питання в контексті ідіостилю Лонга (на матеріалі роману „Дафніс і Хлоя”)

Макар І. С. Риторичні питання в контексті ідіостилю Лонга (на матеріалі роману «Дафніс і Хлоя»). У статті охарактеризовано риторичні питання у тексті роману давньогрецького письменника кінця II ст. н.е. Лонга „Дафніс і Хлоя”. Доведено, що залежно від лексичного наповнення риторичні питання посилюють різноманітні емоційно-оцінні значеннєві відтінки: здивування, радості, суму, сумніву, страждання тощо. З'ясовано синтаксично-стилістичну природу риторичних питань, які виформовують у тексті роману три групи: емоційно-експресивні ствердження, емоційно-експресивні заперечення та власне риторичні запитання. Визначено їхню роль для ідіостилю письменника.

Ключові слова: *риторичне питання, риторична фігура, інтонація, ідіостиль, Лонг.*

Макар И. С. Риторические вопросы в контексте идиостиля Лонга (на материале романа «Дафнис и Хлоя»). В статье охарактеризованы риторические вопросы в тексте романа древнегреческого писателя конца II в. н.э. Лонга „Дафнис и Хлоя”. Доказано, что в зависимости от лексического наполнения риторические вопросы усиливают разнообразные эмоционально-оценочные оттенки: удивления, радости, печали, сомнения, страдания и др. Определена синтаксическая и стилистическая природа риторических вопросов, которые образуют в тексте романа три группы: эмоционально-экспрессивные утверждения, эмоционально-экспрессивные отрицания, а также собственно риторические вопросы. Выяснена их роль для идиостиля писателя.

Ключевые слова: *риторический вопрос, риторическая фигура, интонация, идиостиль, Лонг.*

Makar I. S. The rhetorical questions in the context of Longus' idiostyle (based on the text of the novel «Daphnis and Chloe»). In the article rhetorical questions are described in the text of the novel of ancient greek writer of the end of the 2nd century Longus „Daphnis and Chloe”. It is well-proven that depending on the lexical filling rhetorical questions strengthen various emotionally-estimative inflections: surprise, gladness, sadness, doubt, suffering etc. Syntactic and stylistic nature of rhetorical questions is found out, they are forming three groups in the text of the novel: emotionally-expressive statements, emotionally-expressive negations and properly rhetorical questions. The role of rhetorical questions for writer's idiostyle is discovered.

Key words: *rhetorical question, rhetorical figure, intonation, idiostyle, Longus.*

Риторичне питання як засіб експресивного синтаксису неодноразово ставало предметом

спеціального розгляду (І. Арнольд, Ш. Баллі, Т. Мелкумова, О. Пономарів, З. Франко,

С. Шабат-Савка та ін.). Одні мовознавці вважали, що риторичне питання — термін неправомірний. Зокрема, Ш. Баллі зазначав, що «насправді риторичне питання — це зовсім не питання, і це явище не має ніякого стосунку до риторики. Це просто непрямий експресивний засіб, який символізує більше чи менше визначену групу почуттів, користуючись за для цього виразністю голосу» [2:308].

Дослідниця І. В. Арнольд зараховує риторичні питання до *переосмислених* або ж *транспонованих* синтаксичних структур [1].

Беззаперечним є той факт, що мовець (автор питання), риторично запитуючи, не зараховує отримати відповідь на своє питання, бо ця відповідь неважлива чи неможлива. Тому прийнято вважати риторичні питальні конструкції репрезентантами непитальних значень. «Використання питальних конструкцій для вираження непитальних значень, — зазначає С. Т. Шабат, — здійснюється на основі нейтралізації питальної семантики, яка переходить на конотаційний рівень. У невласне-питальних реченнях комунікативний намір мовця є асиметричним до питальної форми. Адже це не запит про необхідну інформацію, не чітко визначено апеляцію до конкретного адресата з метою заповнити прогалини у знаннях, не прагнення автора запити задовольнити власну когнітивну цікавість, а експресивне ствердження / заперечення, спонукання, емоції чи оцінка, засіб підтримання контакту чи активізації уваги співрозмовника» [8:123].

Риторичне питання відзначається «великим зарядом експресії, тому широко вживається в усіх стилях мовлення» [6:240–241]. Семантична і функціональна специфіка риторичних питань передбачає їх високу частотність не тільки в ораторському мовленні, а й в інших функціональних стилях, передусім у мовленні художньому, публіцистичному, науковому, особливо в текстах полемічного змісту. Основне комунікативне спрямування цих синтаксичних конструкцій полягає в тому, аби викликати певну експресію, ілюзію розмови, діалогу, що начебто відбувається у присутності читача і за його участю [7:573].

Дещо інше визначення знаходимо в енциклопедичному словнику-довіднику «Культура мовлення»: *Риторичне питання* або *еротема* (грец. erotema — питання) — стилістична фігура, що являє собою питальне за формою речення, яке має значення емоційно посиленого ствердження чи заперечення; це позитивне чи

негативне судження у формі питального речення [5:592]. Така асиметрія форми і змісту є механізмом, що забезпечує експресивність цієї фігури, яку деякі автори не безпідставно розглядають серед граматичних тропів, оскільки питальне речення вживається не у своєму власному (прямому) значенні.

У сучасній риторичній науці риторичне питання характеризується як ефективну фігуру діалогізації монологічного мовлення, що слугує для змістового та емоційного виокремлення її смислових центрів, для формування емоційно-оцінного ставлення адресата до предмета мовлення, а також для представлення його в особливо важливих «етапах міркування» [5:592]. Таке витлумачення риторичного питання пояснює його широке використання в публічному монологічному мовленні.

Роман Лонга «Дафніс і Хлоя», що належить до кінця II ст. н.е., епохи, у яку спостерігалось намагання відновити риторику, вважають своєрідним практикумом із красномовства, оскільки в мові цього твору можемо знайти майже всі фігури, перелічувані риторикою. Правда, одні фігури письменник використовує частіше, інші — рідше, але загалом він дуже добре володіє усіма технічними прийомами побудови стилістичних фігур, які роблять його прозу поетичною та експресивно насаженою.

Актуальність теми дослідження зумовлена увагою лінгвістів до проблем сучасної лінгвістичної філології, де простежуємо новий погляд на природу синтаксичних, риторичних та стилістичних фігур, що їх активно використовують у різних мовах. **Мета нашого дослідження** полягає в характеристиці риторичних питань як фігур думки в тексті роману давньогрецького письменника кінця II ст. н.е. Лонга «Дафніс і Хлоя».

Наукова новизна дослідження зумовлена відсутністю спеціальних праць, присвячених дослідженню синтаксичних та стилістичних параметрів риторичного питання, на матеріалі давньогрецької мови.

У лінгвістичних словниках і посібниках немає чітко визначеної кількості фігур мовлення, що спричинює і різні їх класифікації. Згідно з античною класифікацією фігур, розрізняють фігури думки, фігури слова та фігури фрази [3:447].

Український учений і літературознавець кінця XIX — початку XX ст. В. Домбровський поділяв усі фігури мови на три групи відповідно до того, чи фігура змінює тільки зовнішню (звукову) форму вислову, чи також і внут-

рішню (логічно-синтаксичну) його будову: 1) фігури милозвучності, або евфонічні: а) фігури повторення, або ітеративні (епаналепса, епанастрофа, анафора, епіфора, цикл, рефрен); б) фігури звукові, або фонетичні (алітерація, асонанс, рима, паронимазія, анномінація, ономапоєя); 2) синтаксичні, що охоплюють формальні зміни в складні речень (паралелізм, інверсія, хіазм, асиндет і полісиндет, парантеза, еліпс, ярмо, анаколут); 3) риторичні, у яких як результат аналітичної праці розуму або під впливом почуття змієна логічна й риторична форма вислову: а) емфатичні (антитеза, оксимора, парадокс, ступенювання, епексегеза, дієреза); б) патетичні (оклик, апострофа, риторичне запитання, сумнів, апокриза, апосіопеза, епанортоза) [4:102–151].

Ми ставимо перед собою завдання — з'ясувати синтаксичну і стилістичну природу риторичних питань та визначити їхню роль для ідіостилю Лонга.

Об'єктом дослідження слугує текст давньогрецького роману «Дафніс і Хлоя». **Предметом** нашого дослідження є синтаксичні та стилістичні характеристики риторичних питань як виразників стилю Лонга.

Риторичне питання, відоме в античності під грецькою назвою **ἑρώτημα** і латинською **interrogatio**, — це фігура мови, що використовується як засіб передачі діалогу з уявним співрозмовником. Наприклад, у романі Лонга такими уявними співрозмовниками є міфічні істоти та божества. Чимало риторичних питань у тексті роману вживаються як такі, що адресовані німфам, від яких автор не сподівається отримати відповідь на поставлене запитання. Наприклад: Ἀφ' ὑμῶν ἠρπάσθη Χλόη, καὶ τοῦτο ὑμεῖς ἰδεῖν ὑπεμείνατε; ἢ τοὺς στεφάνους ὑμῖν πλέκουσα, ἢ σπένδουσα τοῦ πρώτου γάλακτος, ἧς καὶ ἡ σῦριγξ ἦδε ἀνάθημα; (2,22,1) — У вас схопили Хлою, і ви на це спокійно дивилися? [схопили] ту, яка вам плела віночки, приносила офіру з першого молока і цю сирингу подарувала? ποίους ποσὶν ἄπειμι παρὰ τὸν πατέρα καὶ τὴν μητέρα ἄνευ τῶν αἰγῶν, ἄνευ Χλόης, λειπεργάτης ἐσόμενος; (2,22,3) — Яким же я з'явлюсь до батька і матері без кіз, без Хлої, що буду робити? Фіксуємо низку риторичних питань, звернених до мойр, богинь долі, напр.: Φίλαι Μοῖραι, οὐ ταῦτα ἡμεῖς συνεξεθήκαμεν ἰδίῳ παιδί; οὐκ εἰς τούτους τοὺς ἀγροὺς κοίσευσαν Σωφροσύνην ἀπεστείλαμεν; (4,

21, 3) — О милі мойри, чи не це ми поклали нашій власній дитині? Чи ж не послали ми Софросину, щоб віднесла на ці поля?

Риторичні запитання бувають і тоді, коли вони адресовані до самого мовця, як-от: (Дафніс:) Τί ποτέ με Χλόης ἐργάζεται φίλημα; (1,18,1) — Що колись наробив мені поцілунок Хлої? ἄρα φαρμάκων ἐγεύσατο Χλόη μέλλουσα με φιλεῖν; πῶς οὖν οὐκ ἀπέθανεν; (1,18,2) — чи Хлоя випила якусь з отрут, маючи намір мене поцілувати? Отож, яким чином не померла? ἀρά μου καὶ Δόρκων εὐμορφότερος ὀφθήσεται; (1,18,2) — Чи ж Доркон виглядатиме вродливішим від мене?

У художніх творах риторичні питання з'являються в контекстах, які виражають сильні емоційні рухи і / або оцінки, що безпосередньо пов'язане з лексичним наповненням конструкції риторичного питання. Залежно від лексичного наповнення риторичне питання створює емоційно-оцінну тональність (здивування, радість, сумнів, страждання та ін.).

Інтонація відіграє дуже важливу роль в утворенні риторичного питання, будучи в окремих випадках, у поєднанні з контекстом, єдиною відмінністю риторичного питання від власне-питальних речень.

Риторичне питання слугує звичай засобом вираження **здивування**: Τί δ' ἂν ἐφεύδετο Λάμων μέλλων ἀνθ' ἐνός δύο λαμβάνειν αἰπόλους; πῶς δ' ἂν καὶ ταῦτα ἐπλασεν ἄγροικος; (4, 20, 2) — Чому ж Ламон мав брехати, адже ж він міг отримати замість одного двох пастухів? Як же він, селянин, міг таке вигадати?; **обурення**: μὴ γὰρ οὐκ ἦσαν ἀπὸ σταδίου γείτονες; (3, 6, 3) — Хіба ж немає ближчих сусідів? καὶ ποῦ τὰ ἴχνη τοῦ λύκου; (3, 6, 3) — І де ж сліди вовка? τί οὖν θηράσας οὐκ ἄπει; (3, 6, 3) — Отож, наловивши, чому не ідеши геть? πατρί δὲ τίς καὶ μητρί παρθένου τοῦτο ὁμολογεῖ; (3, 6, 3) — Чи це він говорить батьку і матері дівчини? Τίς οὖν σοι γένωμαι; (3,10,3) — Чим же я є для тебе?; **журби, суму**: καίτοι τίς οὐκ ἂν ἐραστήν ἠλέησεν, ὃν ἔδει φοβεῖσθαι τὸν ἐρώμενον; (4, 17, 4) — Отож, хто не пожаліє закоханого, якому треба боятися коханого?; **розпачу**: τί γὰρ αὐτὸν ὀμνύειν ἀντὶ τῶν Νυμφῶν τὰς αἰγὰς ἐκέλευον; (4, 27, 2) — Чому ж я веліла йому присягти на кіз, а не на німф? та ін.

Об'єднання риторичних питань з іншими виражальними засобами створює підвищений емоційний ефект, як і часто вживаний повтор

самих риторичних питань, нанизування їх у романі «Дафніс і Хлоя». Особливо ефектний такий «каскад» риторичних питань, поєднаних із вигуками і обрамлених іншими стилістичними фігурами [5:595]. Наприклад, закохана у Дафніса Хлоя звертається до німф, використовуючи низку риторичних питань: τίς ὑμᾶς στεφανώσει μετ' ἐμέ; τίς τοὺς ἀθλίους ἄρνας ἀναθρέψει; τίς τὴν λάλον ἀκρίδα θεραπεύσει, ἣν πολλὰ καμοῦσα ἐθήρασα, ἵνα με κατακομίζη φευγγομένη πρὸς τὰ ἄντρα; (1,14,4) — *Хто ж вас буде увінчувати після мене (як мене не стане)? Хто ж годуватиме нещасних ягнят? Хто піклуватиметься буде балакучим цвіркуном, якого я, приклавши чимало зусиль, зловила, щоб він приспівував мені до сну поблизу гроту?*

Особливою емоційністю з використанням риторичних питань пронизаний монолог Ламона, який кричав і плакав, звертаючись до бога Діоніса, через знищений волопасом Лампісом сад пана, про який він дбав: Οὐδὲ σύ, δέσποτα Διόνυσε, τὰ ἄθλια ταῦτα ἠλέησας ἄνθη, οἷς παρῶκεῖς καὶ ἔβλεπες, ἀφ' ὧν ἐστεφάνωσά σε πολλάκις καὶ ἐτερπόμην; Πῶς, πῶς δείξω νῦν τὸν παράδεισον τῷ δεσπότη; Τίς ἐκεῖνος θεασάμενος ἔσται; (4, 8, 4) — *А ти, володарю Діонісе, чи ти теж не змилосердився над нещасними квітами, серед яких ти живеш і дивишся, якими я тебе часто увінчував і насолоджувався? Як, як же я тепер покажу сад господарю? Що він подумає, таке побачивши?*

Уявним адресатом у романі є дійові особи, які в даний час відсутні. Такі речення складають риторичні структури, що слугують компонентами внутрішніх монологів, наприклад, Дафніса, який розмірковує про викрадену розбійниками Хлою, якої зараз немає поряд з ним: ἄρα καὶ σύ, Χλόη, τοιαῦτα πάσχεις; ἄρα μέμνησαι τοῦ πεδίου τοῦδε καὶ τῶν Νυμφῶν τῶνδε κάμοῦ; ἢ παραμυθοῦνταί σε τὰ πρόβατα καὶ αἱ αἴγες αἰχμάλωτοι μετὰ σοῦ γενόμενοι; (2, 22, 4) — *Чи ж і ти, Хлоє, так само страждаєш? Чи ти згадуєш ці поля, і німф, і мене? Чи можуть порадувати тебе кози й вівці, захоплені разом з тобою?*

Дещо незвичними у романі є риторичні структури, які нібито проголошують Дафніс і Хлоя одночасно: τί οὖν ταῦτα ἀλοοῦμεν, τί δὲ ἀλλήλους ζητοῦμεν; (2, 8, 3) — *Отже, чому ми через це страждаємо, чому ми шукаємо одне одного? πῶς ἂν τις αὐτὸ λάβοι;*

καὶ πῶς ἂν τις αὐτὸ φύγοι; (2, 8, 4) — *Як же його [Ерота] можна зловити? І в який спосіб хтось міг би уникнути цього?*

Риторичні питальні речення письменник використовує і як елементи сновидінь, зокрема у другій частині роману розповідається про те, що Пан з'явився у сні стратегу і нібито запитав його: Ἦ πάντων ἀνοσιώτατοι καὶ ἀσεβέστατοι, τί ταῦτα μαινομένας φρεσὶν ἐτολήσατε; (2, 27, 1) — *О, ви зі всіх найбезбожніші і найнечестивіші, що відважилися на це, зійшовши з розуму?*

У тексті роману Лонга «Дафніс і Хлоя» риторичні питання виформовують три групи: 1) емоційно-експресивні ствердження; 2) емоційно-експресивні заперечення та 3) власне риторичні запитання.

Стверджувальне розповідне значення притаманне тим риторичним запитанням, у складі яких функціонує заперечна частка *не* (οὐκ). Подана формально-питальна структура актуалізується як повідомлення. Мовець не ставить собі за мету одержання якоїсь інформації, він апелює до співрозмовника для того, щоб передати свої думки, як-от: τίς ἐκεῖθεν οὐκ ἂν εὔξαιτο λαβεῖν ἐραστής λευκὰ φιλήματα; (4,17,6) — *Який же закоханий не мріяв би отримати білосніжні поцілунки?* Питальна форма надає висловленню ствердлого емоційно-експресивного забарвлення. У таких реченнях сема «запитання» відводиться на другий план, а реалізується сема «повідомлення» [9:220].

У реченнях, де риторичні запитання реалізують *емоційно забарвлене заперечення*, акцентується категоричність заперечення, неможливість, всезагальність і безумовність ситуації. Наприклад: οὐ γὰρ εὐθύς ἦν ἄπιστον ἐκ τοιοῦτου γέροντος καὶ μητρὸς εὐτελοῦς υἱὸν καλὸν οὕτω γενέσθαι; (4, 20, 2) — *Бо чи відразу не було невірогідним, що у такого старця і простої матері такий гарний син народився?* Емоційно-заперечні риторичні запитання містять приховане модальне значення заперечення, негативну оцінку того, що відбувається, чи протест проти висловленого співрозмовником.

Власне риторичні запитання виникають у результаті роздумів не тільки над філософськими проблемами життя, але й над особистими. Внутрішній монолог Дріаса сповнений роздумами про походження Дафніса: ἄρα καὶ τοῦτον ἐξέθηκέ τις ὡς Χλόην; ἄρα καὶ τοῦτον εὔρε Λάμων, ὡς ἐκείνην ἐγώ; ἄρα καὶ

γυνωρίσματα ὅμοια παρέκειτο τοῖς
εὐρεθεῖσιν ὑπ' ἑμοῦ; (3, 32, 2) — *Чи ж і його*
хтось підкинув, як Хлою? Чи ж і його Ламон
знайшов, як я її? Чи і при ньому лежали роз-
пізнавальні речі подібно до знайдених мною?

Отже, як бачимо, риторичне питання не вимагає відповіді, а його питальна структура

і специфічна інтонація використовується для того, щоб привернути увагу, зробити переко- нливішою висловлювану думку, підвищити емоційний вплив на слухача / читача. Використання риторичних питальних структур у тексті роману вважаємо однією з найвираз- ніших рис ідіостилю Лонга.

Література

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. — Л. : Про- свещение, 1973. — 304 с.
2. Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. — М. : Прогресс, 1961. — 394 с.
3. Гаспаров М. Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика / М. Л. Гаспаров. — СПб. : Азбука, 2000. — 480 с.
4. Домбровский В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика / Володимир Домб- ровський. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. — 488 с. — (Cogito: навчальна класика).
5. Культура русской речи: энциклопедический словарь — справочник / [под общ. руков. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева]. — М. : Наука, 2003. — 837 с.
6. Пономарів О. Д. Стилiстика сучасної української мови : [пiдручник] / О. Д. Пономарiв. — К. : Либiдь, 1992. — 248 с.
7. Франко З. Т. Риторичне питання / З. Т. Франко // Українська мова : енциклопедія / редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін. — 3-є вид., зі змінами і доп. — К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2007. — С. 573.
8. Шабат С. Т. Структурно-семантичні моделі риторичних питань / С. Т. Шабат // Наукові за- писки. — Тернопіль : ТДПУ, 2001. — Вип. 5. — С. 122—129. — (Мовознавство).
9. Шабат-Савка С. Т. Категорія комунікативної інтенції в українській мові : [монографія] / С. Т. Шабат-Савка. — Чернівці : Букрек, 2014. — 412 с.
10. Schönberger O. Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch und deutsch / Otto Schönberger. — Berlin : Akademie-Verlag, 1973. — 215 s.

УДК 811.14'02:001.4:61:378.147.091.33

Л. Ю. Зана

Харьковский национальный медицинский университет

Древнегреческий язык в курсе клинической терминологии

Зана Л. Ю. Давньогрецька мова в курсі клінічної термінології. Статтю присвячено методиці викла- дання медичної термінології. Зосереджено увагу на необхідності викладання давньогрецької мови в курсі клінічної термінології. У розвідці наголошується на тому, що давньогрецька мова відіграє важливу роль у клінічній термінології. Для студентів-медиків знайомство не тільки з латиною, а й з давньогрецькою мо- вою, має подвійну користь: 1) легкість в опануванні професійної лексики, 2) створення плідного ґрунту для формування особистісної сфери майбутнього лікаря. Пропонуються шляхи вирішення проблеми де- фіциту аудиторних годин на викладання давньогрецької мови.

Ключові слова: давньогрецька мова, медична термінологія, клінічна термінологія, методика викладання, особистісна сфера лікаря.

© Зана Л. Ю., 2014

Зана Л. Ю. Древнегреческий язык в курсе клинической терминологии. В статье рассматривается методика преподавания медицинской терминологии. Сосредоточено внимание на необходимости преподавания древнегреческого языка в курсе клинической терминологии. Указано, что знакомство студентов-медиков не только с латинским, но и с древнегреческим языком, является подспорьем в освоении профессиональной лексики, а также расширяет духовные горизонты личности, что особенно важно для будущих врачей. Предлагаются пути решения проблемы дефицита аудиторных часов для преподавания древнегреческого языка.

Ключевые слова: древнегреческий язык, медицинская терминология, клиническая терминология, методика преподавания, личностная сфера врача.

Zana L. Y. Ancient Greek in clinical terminology. The present paper offers an up-to-date view of the problems of medical terminology. It is concerned in basic terminological vocabulary in which a doctor cannot so far manage without it knowledge. Attention is paid to necessity of teaching Greek language in clinical terminology. Learning Latin and Greek languages is useful for future doctors because it's easier to master professional lexica and besides ancient languages are foundations of future doctors' personal sphere. There are ways to solve the problem of lack hours for teaching Greek language in the article.

Key words: Ancient Greek, medical terminology, method of teaching, doctors' personal sphere.

Как правило, студенты медицинских вузов изучают профессиональную терминологию, которая делится на три группы: анатомическая, фармацевтическая и клиническая. Если первое и второе направления медицинской терминологии основываются преимущественно на латинском языке, то последнее сформировалось на почве древнегреческого языка. По словам известного современного филолога-классика Л. Л. Звонской-Денисюк, «Грецька мова поруч з латинською була і є головним джерелом утворення міжнародної суспільно-політичної, науково-технічної і особливо медичної термінології, клінічна номенклатура якої взагалі представлена в переважній більшості словами грецького походження» [3:5].

Само название «клинический» происходит от греч. «κλίνη», что означает «ложе». То есть эта терминология призвана описывать заболевания «лежачих» больных. С древнейших времен и по сегодня «клиническую» терминосистему среди других (анатомической и фармацевтической) выделяет комплекс понятийных категорий, основной среди которых является «нарушение физиологических функций организма» [6:5].

Клиническая терминология является важным разделом медицинской терминологии, так как благодаря преимущественно этому разделу студенты овладевают профессиональной лексикой. Большая часть названий заболеваний, а, следовательно, и названий диагнозов — это клинические термины (гепатит, цистит, мастопатия, артрит, эритрофобия, меланома, лейкемия и пр.), которые имеют древнегреческое происхождение. О двуязычии медицинской терминологии упоминается в каждом профильном учебни-

ке, но курс, который преподается студентам медицинских вузов, имеет название «Латинский язык и медицинская терминология». То есть, студенты, изучив анатомическую терминологию, которая действительно основана на латинском языке, вдруг обнаруживают, что, в общем-то, их профессиональная лексика базируется на языке, о котором они практически ничего не знают. Казалось бы, изучать сам древнегреческий язык студентам-медикам нет необходимости, так как в отечественной практике, в историях болезни, справочной и учебной литературе, принято писать клинические термины в украинской орфографии (например: холецистотомія, дисфагія, артрит, едема и т.п.). Поскольку клиническая терминология — интернациональна, врачи также обязаны уметь писать и читать эти термины в латинизированном варианте (arthritis, oedema, cholecystitis, dysphagia, encephalomalacia и пр.). Вот здесь уже и возникают трудности в первую очередь с орфографией и орфоэпией (нередко студенты напрочь забывают о дифтонгах и диграфах). Еще одной проблемой для студентов в освоении клинической терминологии является необходимость заучивания огромного количества греческих дублетов. В литературе указывается, что греческие форманты в клинической терминологии «представляет собой наибольшую трудность при ее изучении» [1:59]. В процессе нашей работы над статьей, мы выяснили, что в большинстве учебной и методической литературы обозначена проблема освоения медицинской терминологии, но пути ее решения не указаны. Однако, существуют работы, в которых предлагается как минимум два варианта решения проблемы. Можно, например, упростить курс ла-

тинского языка и медицинской терминологии, максимально сократив часы на изучение самой латыни, и сосредоточиться на преподавании этой дисциплины как терминосистемы, ведь здесь «предмет изучения именно “латинскоязычная” терминология, а не латинский язык» [4].

С другой стороны, предлагается перестроить курс таким образом, чтобы приоритетным был культурологический аспект (который включает и изучение античных языков), так как «чрезмерное увлечение на определенном этапе изучением, прежде всего, медицинской терминологии показало, что, отдавая предпочтение профессионально-терминологическому аспекту, мы не даем наглядного представления об организации языка вообще и не способствуем осознанию закономерности развития современных языков» [5:108]. Нам ближе вторая точка зрения. Поэтому в нашей статье мы акцентируем внимание на необходимости преподавания древнегреческого языка в курсе медицинской терминологии, в частности, клинической, как на одном из вариантов успешного обучения студентов-медиков что составляет **актуальность** нашей работы. **Цель работы** — показать необходимость и практическую целесообразность преподавания основ древнегреческого языка в курсе клинической терминологии. **Объектом** исследования является методика преподавания медицинской терминологии. **Предметом** работы выступают клинические термины, их древнегреческие форманты, слова и словосочетания общей и медицинской лексики на древнегреческом языке.

К сожалению, в современных украинских программах отсутствуют часы для хотя бы поверхностного знакомства с древнегреческим языком. Однако мы убеждены, что для будущего врача такое знакомство необходимо не только в чисто учебных целях. Справедливым представляется утверждение, что латинский язык нельзя осваивать изолированно от греческого, так как «...оба эти языка неотделимы друг от друга; только оба вместе они дают нам цельный образ человеческой культуры так неизмеримо велико, что мы сделались бы нищенски бедны, если бы можно было вычеркнуть его из всемирной истории» [2:270].

Более тесное знакомство с древнегреческим языком способствует более глубокому пониманию студентами терминологических значений и как следствие, — более грамот-

ному написанию диагнозов, что является одной из основных задач преподавания клинической терминологии. Например, при объяснении правил чтения звука «Θ» в греческом языке, студентам становится понятно написание термина «arthritis»; когда они сами могут написать слово «φόβος» по-древнегречески, в большинстве случаев они запоминают правила написания подобных слов с диграфами. Древнегреческий язык помогает и в осмыслении семантики слова. Так, слово «поджелудочная железа» заучивается студентами в его латинизированном варианте «pancreas, atis n», в котором присутствует префикс «pan-» — весь, целый, а слово «κρέας» при переводе с древнегреческого обозначает «мясо». Такие этимологические особенности помогают студентам в дальнейшем в освоении, например, темы «Префиксы», которая зачастую вызывает трудности из-за многочисленности латинских и греческих приставок и необходимости заучивать префиксы двух языков. Целесообразно предложить студентам список клинических терминов, которые они обычно учат на латинском языке, в их греческом варианте: ἀδήν, ἐνός ὀ, ἄλγος, εὐς τό, ἄγγος, εὐς τό, ἄρθρον τό, καρδία ἦ, χόνδρος ὀ, δέρμα, ατος τό, σύνδεσμος ὀ, οἶσο-φάγος ὀ, κύστις, εὐς ἦ, κέραс τό, θώραξ, ἄκος, ὀ и т.д. Читая знакомые латинские термины на древнегреческом языке, студенты заметно оживляются, подетски радуются, когда могут узнать и правильно прочитать термины. А вот еще одно задание, которое студенты выполняют с удовольствием: даны словосочетания на древнегреческом языке, которые включают как медицинскую терминологию, так и общую лексику. Студенты должны их перевести самостоятельно, ведь большинство слов встречаются и в их родном языке: κύστιδες ὀφθαλμῶν, ἐκ καρδίας φιλεῖν, νεκρός ἄνθρώπου, αἱ σφαῖραι τοῦ ὀφθαλμοῦ, δάκρυον ἀπὸ τῶν ἀνθέων καὶ ἀπὸ τῶν δένδρων.

Этот вид работы показывает и общую эрудицию студента, и его смекалку, и способность работать в группе (когда все начинают выстраивать ассоциативную, логическую цепочку по «вспоминанию» слов). Такой эмоциональный настрой студентов, конечно же, положительно сказывается на успеваемости всей группы, что очевидно в сравнении с теми группами, где не прово-

дились заняття по древнегреческому языку. По сути, такой важный раздел медицинской терминологии как клиническая терминология при традиционном методе преподавания превращается в сухое зазубривание греческих формантов. Однако заучивание является лишь одним из компонентов психологической формулы успешного обучения, в то время как эмоциональный фактор, по мнению психологов, значительно повышает производительность интеллектуального труда. Таким образом, древнегреческий язык становится эффективным помощником будущих врачей в их стремлении освоить медицинскую терминологию на высоком профессиональном уровне.

Конечно же, чтобы научить студентов древнегреческому языку, необходимо дополнительное время. Но вот чтобы познакомить с этим языком, научить читать и немного ориентироваться в написании греческих букв, достаточно одного полноценного занятия, т.е. 2 часа. В зависимости от уровня общей подготовки группы занятия по анатомической терминологии выстраиваются таким образом, что первую пару по клинической терминологии получается провести с учетом преподавания древнегреческого языка. Как показывает практика, этого достаточно, чтобы заинтересовать студентов и одновременно выяснить, стоит ли в этой группе дальше говорить о древнегреческом языке. Часто бывает так, что некоторое количество студентов из каждой группы выказывают желание больше узнать и о языке, и о культуре античного мира. Тогда для них организуются дополнительные лекции во внеурочное время. К сожалению, в украинских вузах ощущается острая нехватка аудиторных часов для знакомства студентов с древними языками. И все же нам не кажется перспективным упрощение для студентов-медиков изучения данной дисциплины путем отсечения культурологических аспектов, ведь в современной действительности духовная нищета очевидна. Нам ближе мысль о том, что «дисциплина «Латинский язык и основы терминологии» призвана способствовать становлению не узкого специалиста, а исследователя, обладающего при этом широким кругозором и пониманием целостности человеческой культуры и механизмов ее развития» [5:108]. Поэтому

на кафедре латинского языка и медицинской терминологии ХНМУ организуются научные и познавательные лекции «Lingua Latina et cultura antiqua», призванные раскрыть связи античной культуры с современностью, показать огромный потенциал античности и ее непреходящее значение для формирования взглядов, вкусов, образа мысли любого человека. Введение студента-медика в храм науки и искусства, приобщение его к переводам древних текстов, чтению в оригинале клятвы Гиппократова или «Pater noster», или «Gaudeamus» (равно как и упоминание о других песнях вагантов), знакомство с философией Аристотеля, Платона, взглядами на лечение Гиппократова, Герофила, Эрасистрата и т. д. расширяют границы привычного мира студента, вынужденного большую часть своего времени проводить за заучиванием ответов на тесты. Студенты читают с преподавателями названия заболеваний на древнегреческом языке, слушают о школьном образовании в Древней Греции, знакомятся с учением о соках и стихиях, зародившееся в античности и преподававшееся европейским медикам вплоть до XIX века, исследуют взаимосвязи античных и современных терминов.

Организация таких лекций компенсирует недостаток времени на отдельную дисциплину — древнегреческий язык, античную культуру. Но в этом случае есть и недостатки. Во-первых, необходимые знания получает лишь часть студентов, тогда как очевидны «уникальные возможности, которые предоставляют занятия древними языками для формирования личностной сферы будущего врача» [5:106]. Во-вторых, увеличивается общая учебная нагрузка и на студентов, и на преподавателей. Эти вопросы решаются, как известно, на более высоком уровне, но наша задача — доказать необходимость решения таких проблем.

Таким образом, древнегреческий язык играет значительную роль в клинической терминологии, преподавание этого языка наряду с латинским языком в медицинских вузах, наш взгляд, имеет, как минимум, двойную пользу для студентов: 1) легкость в освоении профессиональной лексики, 2) создание благоприятной почвы для формирования личностной сферы будущего врача.

Література

1. Бондаренко М. А. Латинский язык и основы медицинской терминологии : учеб. пособие / М. А. Бондаренко. — Тула: Тул. гос. ун-т, 2005. — 287 с.
2. Боровский Я. М. Ценность классического образования с точки зрения социалиста. Opera philologica / изд. подгот. А. К. Гаврилов, В. В. Зельченко, Т. В. Шабурина. — СПб. : Bibliotheca classica Petropolitana; Дмитрий Буланин, 2009. — С. 269—271.
3. Звонська Л. Л. Давньогрецька мова : підручник для вузів / Леся Леонідівна Звонська. — Київ : Томіріс, 1997. — 589 с.
4. Качалкин А. А. К вопросу о специфике преподавания латинского языка на медицинских факультетах [Электронный ресурс] / А. А. Качалкин. — Режим доступа : www.kananat.narod.ru/ANATOMIA/Responsum.doc.
5. Ковзалина А. Г. Специфика преподавания латинского языка в профильных классах школы / А. Г. Ковзалина // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. — Нижний Новгород, 2012. — № 1(2). — С. 108—109.
6. Місник Н. В. Формування української медичної клінічної термінології / автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Н. В. Місник; НАН України. Ін-т укр. мови. — К., 2002. — 20 с. — укр.

УДК 81'02

С. С. Лук'яненко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Зародження лінгвістичної інноватики в парадигмі античної теорії найменування

Лук'яненко С. С. Зародження лінгвістичної інноватики в парадигмі античної теорії найменування. Статтю присвячено аналізу діалогу Платона «Кратіл» у контексті пошуку витоків лінгвістичної інноватики. Розглянуто авторську концепцію закономірностей та принципів номінативної діяльності, інтерпретацію ролі «мовного забезпечення» соціально-виробничої сфери, потребу виокремлення професій творців назв та моніторів, що відповідають за їхню якість. Досліджено формулювання загальних настанов і алгоритмів моделювання мовних одиниць, а також конкретних правил-рекомендацій. Зроблено висновок, що антична теорія найменування являє собою першу спробу наукового вивчення інноваційних процесів у мові.
Ключові слова: *мовна еволюція, інновація, лінгвістична інноватика, давньогрецьке мовознавство, теорія найменування, правильність найменування, істинність найменування, моделювання.*

Лукьяненко С. С. Зарождение лингвистической инноватики в парадигме античной теории именования. Статья посвящена анализу диалога Платона «Кратил» в контексте поиска истоков лингвистической инноватики. Рассмотрены авторская концепция закономерностей и принципов номинативной деятельности, интерпретация роли «языкового обеспечения» социально-производственной сферы, необходимость в выделении профессий создателей названий и мониторов, которые отвечают за их качество. Исследовано формулирование общих установок и алгоритмов моделирования языковых единиц, а также конкретные правила-рекомендации. Сделаны выводы о том, что античная теория именования представляет собой первую попытку изучения инновационных процессов в языке.
Ключевые слова: *языковая эволюция, инновация, лингвистическая инноватика, древнегреческое языкознание, теория именования, правильность именования, истинность именования, моделирование.*

Lukyanenko S.S. The genesis of linguistic innovatics in the paradigm of the ancient theory of nomination. The article focuses on analyzing the dialogue "Cratylus" by Plato within the context of looking for the origins of linguistic innovatics. A special research emphasis is on the author's conceptual theory concerning the regularities and principles of nomination as a type of activity, on the interpretation of the significance role of social and industrial field "language provision", on the need for nominating the jobs of those who create and those who are quality monitors. The peculiarities of formulating the general prescriptive policies and algorithms of modeling language units, as well as specific rules and recommendations in this respect have been researched. It has been concluded that the ancient nomination theory is the initial attempt to study innovation processes in languages.
Key words: *language evolution, innovation, linguistic innovatics, ancient Greek linguistics, theory of nomination, nomination rightness, nomination corresponding verity, modeling.*

Проблематика, пов'язана з розвитком мови, була й залишається одним із провідних напрямків світової та вітчизняної лінгвістики. Поняття мовного розвитку або *мовної еволюції* охоплює *появу нового* на всіх рівнях, *втрату колишніх засобів* плану вираження та плану змісту, *зміну статусу* одиниць, а також внутрішньомовні та зовнішні фактори, що впливають на зазначені трансформації. За влучним зауваженням Є. Карпіловської, одним із найактивніших виявів мовної динаміки виступають *інноваційні процеси* [4:3]. Інноваційні пошуки від зародження основних лінгвістичних традицій зводилися, переважно, до *фіксації інновацій* (як правило, лексичних), що іноді супроводжувалася їх *оцінкою* за певними критеріями чи вподобаннями, хоча іноді зустрічаємо й спроби *вироблення підходів та засад творення нового*. Простежується їхній чіткий взаємозв'язок із практичними потребами соціумів. Формою вивчення інноваційних процесів тривалий час були: а) списки (словники) нових мовних одиниць; б) дискусії навколо формування літературних мов і практичні кроки у цьому напрямку; в) перекладацька діяльність та її оцінка. Становлення історичного погляду на мову, що відбувається в Європі у другій половині XVIII — першій половині XIX століття, не призводить до системного переосмислення еволюційної проблематики. Своєрідним винятком стає спроба В. фон Гумбольдта та його послідовників сформулювати теорію мови з акцентом на її «діяльнісному», динамічному характері, що певним чином сприяло посиленню інтересу до відповідної теми. Однак у працях XIX століття як психолінгвістичного, так і порівняльно-історичного спрямування проблематика мовного розвитку зводиться, власне, до констатації цього факту, окремих загальних настанов на зразок теорії «доісторичного» та «історичного» етапів розвитку мови або екзотичних пропозицій у дусі натуралізму А. Шлейхера. Лише на межі XIX–XX століть П. Фортунатов та І. Бодуен де Куртене почали націлювали своїх учнів на пошуки «сил і законів» мовної еволюції, на виявлення причинно-наслідкових зв'язків [2:6]. Протягом 1920–30 років інноваційний напрямок інтенсивно розвивається, яскравим свідченням чого стають роботи неолінгвістів, А. Мейє, Ж. Вандрієса. Є. Поливанов навіть пропонує виділити *вчення про еволюцію мови* в окремий розділ загального мовознавства під назвою «лінгвіс-

тична історіологія» [10:47]. Друга половина XX століття стає часом різноаспектних неологічних студій, а на межі 1970–1980 років висловлено ідею об'єднати вивчення нових явищ лексико-фразеологічного рівня у спеціальний напрямок із робочою назвою «неологія». На 1980–90 роки припадає її оформлення як окремої лінгвістичної дисципліни, починається виділення конкретних напрямків та методів вивчення неологізмів [11:6–7]. Дослідники 2000 років дедалі частіше висловлюють переконання щодо остаточного становлення неології як окремого розділу мовознавства.

Наприкінці XX та, особливо, на початку XXI століть у багатьох неологічних працях з'являються вказівки (іноді підкріплені аргументами) на розширення сфери компетенції неології: йдеться про комплексне вивчення змін усіх рівнів мовної системи. Така *корекція об'єктів дослідження та завдань*, на нашу думку, є виявом тенденції до оформлення на базі неології нового розділу мовознавства, який об'єднає у собі різноаспектні дослідження інноваційних процесів та їхніх наслідків у мові — *лінгвістичної інноватики*. Одним із вагомих аргументів на користь його виділення виступає еволюція понятійно-термінологічно забезпечення: все більше в неологічних розвідках зустрічаються слова «інновації (лексичні, семантичні, словотвірні, іншомовного походження та інші)», «інноваційні утворення» «інноваційні процеси» тощо. *Лінгвістична інноватика* як складова частина *вчення про мовну еволюцію* повинна зайняти належне місце серед розділів вітчизняного та зарубіжного мовознавства.

При цьому слід зауважити, що становлення будь-якого напрямку наукового пізнання світу передбачає пошуки його *витоків, перших досліджень* такої або подібної тематики. Повною мірою це стосується й *лінгвістичної інноватики*. Проаналізувавши фактичну ситуацію, змушені констатувати, що історія вітчизняної лінгвістичної інноватики, або, принаймні, неології станом на сьогодні розроблена недостатньо. Побіжні згадки щодо спроб дослідників минулих епох розібратися в тих або інших аспектах мовної еволюції зустрічаємо в роботах з історії мови та мовознавства, а також у дисертаціях неологічного спрямування. Прикладом комплексного підходу до цієї теми можуть служити хіба що роботи Д. Мазурик [9], Ж. Колоїз [5; 6] та С. Лук'яненка [7]. Однак усі виявлені студії (включно із щойно зазначеними) ма-

ють суттєвий недолік: інноваційна проблематика представлена в них, як правило, від XIX століття, й, найголовніше, без зв'язку з історією відповідних пошуків в межах світової, чи, принаймні, європейської лінгвістичної традиції. Складається враження, що до цього часу питанням мовної динаміки не приділяли належної уваги. Насправді це не відповідає дійсності, про що свідчить хоча б намагання мислителів Стародавньої Греції розібратися у причинах та механізмах мовної еволюції, відоме під назвою *теорія найменування*. В неологічних студіях її вивчення у названому ракурсі або відсутнє взагалі, або обмежується побіжними згадками. Наприклад, А. Нелюба, визначаючи етапи розвитку теорії номінації, вказує на наявність античних джерел [8:11]. Автор посилається на енциклопедію «Українська мова» (2004 р.), однак і там знаходимо лише матеріали про: а) те, що античність та середньовіччя були першим етапом розвитку ономазіології [12:437] і б) дискусія Платона представляє античну філософію як початок розгляду проблеми вмотивованості/довільності зв'язку між змістом і формою слова [12:383]. Отже, виникає потреба розібратися у цьому питанні в контексті пошуків часу та обставин зародження лінгвістичної інноватики.

Парадигма наукового дослідження передбачає, що обґрунтовані висновки з'являються на підставі аналізу багатьох достовірних фактів. Саме тому в якості *об'єкта* дослідження обрано виклад античної теорії мови в академічному виданні «Очерки по истории лингвистики» Т. Амірової, Б. Ольховікова, Ю. Рождественського [1], й, особливо, аналіз діалогу Платона «Кратіл».

Мета розвідки полягає у вивченні особливостей осмислення проблематики мовного розвитку в межах античної теорії найменування.

Зазначена мета передбачає вирішення таких *завдань*:

– з'ясування вихідних позицій Платона стосовно номінативної діяльності;

– аналіз авторської інтерпретації факторів, що впливають на процес найменування, у тому числі крізь призму понять «правильність імені» та «істинність імені»;

– розгляд античної концепції «мовного забезпечення» соціально-виробничої сфери;

– з'ясування вимог стосовно кваліфікації та напрямку діяльності осіб, зайнятих у цій галузі;

– визначення загальних настанов та алгоритмів мовноінноваційної діяльності а також конкретних правил моделювання мовних одиниць;

– розуміння Платоном сутності поняття етимології.

Проблематику, стосовну мовної еволюції взагалі та лінгвістичної інноватики зокрема, можна представити у вигляді кількох блоків-тем.

1. Мета автора полягає у спробі розібратися в *механізмах іменування*, «технологіях» номінативної діяльності людини. Цьому сприяє діалогічна форма викладу, дійовими особами якої стають Сократ (за особою якого приховується сам Платон), Кратіл та Гермоген.

2. Важливою віссю координат діалогу стає пропозиція стосовно *вивчення факторів, які впливають на процес називання*. Для цього виділено два аспекти: а) зв'язок того, хто здійснює називання та назви; б) зв'язок назви та об'єкта. Сутність зв'язків розкривається через введення нового поняття — т.зв. *«правильності імен»*. Інтерпретація «правильності» залежить від вихідних позицій учасників дискусії, а тому вона або пов'язана з домовленістю між людьми, або співвідноситься із «вродженими властивостями» предметів. Характерним вважаємо розуміння домовленості як такої, що залежить від «законів» і «звичаїв», тобто правил поведінки й діяльності тих, хто встановлює імена.

3. Одним із аспектів «правильності» виступає *роль людини у процесі найменування*. Версія Кратіла фактично не враховує людського чинника через його суб'єктивність. Це виявляється у співвідношенні одного предмета з різними назвами навіть в межах однієї мови (й, тим більше, в різних мовах). Тому правильність не може залежати від конкретних звукових комплексів — вона пов'язана із *загальним смислом слів*. Це так звана *правильність плану змісту*. Згідно з версією Гермогена правильність є результатом дії найменування, а тому залежить від *законності встановлення імені людиною* і стосується *плану вираження*. Сократ погоджується з обома поглядами, прагнучи *зрозуміти сутність обох видів «правильності»*, й тим самим фактично висловлює намір розібратися у підґрунті інноваційних процесів.

4. Дослідження правильності плану вираження пов'язано з двома показниками: *суб'єктом, що здійснює називання* — особою чи колективом, а також *істинністю самого іменування*.

Перший аспект визнається неважливим, а значить критерієм правильності плану вираження запропоновано вважати *істинність імені*. Навколо нього розгортається ціла теорія, що дуже нагадує спроби визначення критеріїв адекватної мовноінноваційної діяльності.

Обговорення проблеми істинності імені призводить до таких попередніх висновків: а) предмети мають *об'єктивні, природні властивості*, що не залежать від ставлення до них, і б) природні властивості об'єкта, його сутність, стає зрозумілою не внаслідок суб'єктивного уявлення, а через *результати дій, операцій із цим об'єктом*. Відповідно, істиною вважається назва, яка *вірно відображає властивості предмета*. Істинність обраного імені доводиться тим, що завдяки його використанню відбувається правильне розуміння сутності об'єкта, що, в свою чергу, призводить до успіху виробничих операцій із ним. Приблизним аналогом можуть бути сучасні терміни хімії, фармакології, медицини — якщо людина знає справжні характеристики тих або інших речовин, то маніпуляції з ними пройдуть із потрібним результатом. Таким чином, в межах античної теорії найменування визначено, що «вихідна продукція» інноваційної діяльності повинна відповідати *критерію істинності*, який передбачає *адекватне вираження об'єктивних властивостей* названих речей.

5. Номінацію кваліфіковано як одну з можливих дій із об'єктами. Визнання адекватної номінації одним із різновидів правильного поводження з об'єктом означає, що критерієм оцінки «правильності» стає досягнутий результат. Слово фактично знаходиться у статусі знаряддя праці людини, в чомусь подібного до інших знарядь — з відповідними функціями та предметом застосування. Ім'я характеризується Сократом як своєрідний *когнітивний та педагогічний інструмент*. За допомогою слів-назв люди пізнають довкілля (сутність речей), а також передають це пізнання іншим. Тим самим визначено роль мови в житті як окремої людини, так і всього суспільства.

6. З'являється розуміння, що створення імен — один із різновидів соціально-виробничої діяльності. Цим напрямком, на думку Сократа, так само, як і іншими, повинні займатися спеціалісти — *«творці імен», «законодавці»*, у сучасній інтерпретації — неологи-інноватори. Назва «законодавець» пов'язана не стільки із семантикою юридич-

ного терміну, скільки означає причетність до встановлення правил, а отже й регулювання певної сфери діяльності. Йдеться про певний аналог майстра на виробництві, й, ширше, знавця своєї справи, укладача інструкцій та алгоритмів дій. Законодавець повинен розбиратися у тонкощах відповідної сфери діяльності, а також передавати своє розуміння іншим у вербальній формі. За допомогою таких дій створюється система знань. Отже, в межах античної дискусії оформлюється аксіома, згідно якої *робота над створенням нових назв, і, тим самим, визначення векторів розвитку мови стає прерогативою фахівців*. Проводячи кореляцію із сучасністю, вкажемо, що тим самим задекларовано один із принципів термінологічної інноватики — створенням термінів повинні займатися спеціалісти певної галузі, що знають її «з середини».

7. Сформульовано загальні настанови стосовно творення мовних засобів, своєрідні аксіоми мовноінноваційної роботи. Вони зводяться до того, що праця законодавця, як і будь-яка інша діяльність, по-перше, належить суспільству й контролюється ним і, по-друге, здійснюється за певними правилами.

Перша настанова означала усвідомлення *складного взаємозв'язку між індивідуальною мовотворчістю та її узуалізацією*. Уява інноватора може створити будь-яку конструкцію, але кінцевий продукт приймається чи відкидається соціумом. Функцію «народного контролю» також запропоновано довірити окремим представникам суспільства, які «вміють ставити запитання та давати відповіді» — *діалектикам* [1:45].

Сутність *другої настанови* розкривається у *рекомендаціях щодо творення нових імен*. Зокрема, вказано, що законодавець повинен поєднувати «властиве від природи кожній речі ім'я» — поняття про справжні властивості об'єкта, своєрідну ідеальну внутрішню форму слова, зі звуковими комплексами, спираючись на особливості мовної системи та попередні зразки найменування [1:45].

Сократ вважає, що кожен «творець імен» має право *поєднувати одну й ту саму внутрішню форму* (т.зв. образ об'єкта) із *різними звуковими комплексами*. Це означає легалізацію індивідуальної мовотворчості, а отже відкриває широкі перспективи інноваційної діяльності. Щоправда, введено суттєве уточнення, спрямоване на впорядкування останньої: нова назва може конструюватися тільки з урахуванням номінативної традиції. Таку

позицію можна охарактеризувати як шлях пошуку компромісних, збалансованих рішень. Законодавець називає об'єкти *згідно з їхньою сутністю*, забезпечуючи цим *правильність змісту*, і в той же час, усвідомлюється *важливість узуального вживання мовних одиниць*, коли сам акт найменування вже ніби започатковує певну тенденцію (або, навіть, норму). Тому нові назви пропонується утворювати з урахуванням традиції, щоб *план вираження не порушував наявних схем і моделей*.

Критерієм *правильності імені*, а отже й загальним каноном номінації, яким керується діалектик, служить *успішність подальших операцій із об'єктами*. Ім'я розглядається в якості моделі об'єкта, алгоритму дій із ним, своєрідної інструкції з експлуатації. При цьому вважається, що будь-яка робота можлива до тих пір, поки підкріплена понятійно-термінологічним забезпеченням. Для виникнення нових різновидів праці потрібні нові дії *законодавця* та *діалектика* зі створення та соціального прийняття імен.

Таким чином, умовою будь-якої суспільно-виробничої діяльності визнано створення для неї вербального супроводу, «програмного забезпечення», а також його «тестування»-узуалізацію. Відбувається усвідомлення потреби в упорядкованому термінотворенні.

8. Здійснено спробу визначити *алгоритми мовної інноваційної діяльності* на основі *принципу моделювання*.

Одним із фундаментальних положень діалогу стає усвідомлення того, що *мовленнєва діяльність*, як і будь-яка інша, містить *нормативи*. Мовні нормативи виражаються у вигляді *правильності* та *істинності*. *Правильність найменування* залежить від того, наскільки витримані нормативи користування мовою в актах найменування. *Істинність найменування* пов'язана з відповідністю назви природі об'єкта, адекватною передачею його суттєвих властивостей.

Провідним *принципом створення імені*, тобто поєднання звуків із денотатами, визначено *моделювання*. Сутність моделювання полягає в тому, що назва повинна відображати не весь предмет, а лише його суттєві властивості, які отримують назву «природа предмета». Правильне найменування природи предмета забезпечує адекватне (у відповідності з природою) його застосування у позамовній практиці. Словесна модель об'єкта виражає лише одну з багатьох характеристик

денотата, тоді як інші ознаки можуть служити підґрунтям нових назв.

Принцип моделювання важливих для людини ознак предмета у словесному знакові отримує «друге життя» у вченні про внутрішню форму слова О. Потебні, лексикологічних студіях ХХ століття, залишаючись актуальним і в наш час. Наприклад, Є. Карпіловська говорить про моделювання структурних змін мови на підставі аналізу активного лексикону, а також про моделі як інструмент аналізу мови та прогнозування появи нових її одиниць [4:3–18].

Алгоритми інноваційної діяльності представлені в роботі у такий спосіб. Законодавець на підставі природи (сутності) названої речі, відомої за результатами конкретних, немовних різновидів діяльності, в акті найменування створює *нову модель класу об'єктів*, відображаючи у відповідному слові сутність об'єкта, його основні властивості. Для цього творець імен повинен добре розбиратися у специфіці предметів, явищ, виробничих процесів тієї галузі, в якій він планує здійснювати номінацію.

Використання імені, даного законодавцем, іншими членами соціуму являє собою своєрідну *домовленість*. Її успішність залежить не від бажання/небажання сприйняти та застосовувати конкретну назву, а від того, наскільки *продуктивною* виявилася номінативна модель *в інших різновидах діяльності*.

Ще одним алгоритмом мовної творчості виступає *моніторинг діалектиком процесу найменування з погляду істинності імені*, а значить ефективності слів-моделей. Рекомендації діалектика стосуються як *істинності імені*, тобто відповідності характеристик, поданих у моделі, сутності об'єкта, так і *правил найменування*, тобто адекватності самого мовного моделювання. Діалектик пропонує інноватору-законодавцю *систему правил моделювання*. Причому ці правила регулюють не пошуки сутності об'єкта, оскільки вони пов'язані з творчістю законодавця, а лише використання мовного матеріалу, тобто застосування звуків мовлення в якості знаряддя найменування.

9. Розглянуто конкретні *правила моделювання мовних одиниць*.

Мистецтво найменування на практиці зводиться до використання звукових комплексів за певними правилами. В діалозі йдеться про такі з них. По-перше, *імена* діляться на *первинні* та *похідні*, що складаються з пер-

винних. По-друге, первинні імена створюються за допомогою *моделювання звуками* або їхніми сполученнями: а) *поведінки (дій)* об'єктів та б) *чуттєвого сприйняття* навколишнього світу. По-третє, утворення *похідних імен* також підпорядковано певним правилам: а) додавання, вставка чи видалення звука; б) скорочення речення/ словосполучення до слова (аббревіація); в) описове найменування; г) абстрагування; г) милозвучність; д) словоскладання.

Особливо слід відзначити рекомендацію користування не одним правилом, а їхньою *комбінацією*, в чому вбачаємо усвідомлення потреби системності при творенні нових одиниць мови.

10. До мовноінноваційної проблематики діалогу зараховуємо також *розуміння* Платоном *поняття етимології*. Завдання етимології полягає в «експертній оцінці» відповідності імені сутності названого об'єкта. Основою експертизи стає пошук асоціацій, пов'язаних із тим або іншим звуком, який допомагає вирішити, наскільки повноцінно останні виражають *внутрішню форму слова*. Таким чином, йдеться не про якісь спеціальні дослідницькі процедури, а про звичайну неологічну практику.

Підсумовуючи викладене, робимо такі *висновки*:

- в межах теорії найменування чи не вперше в історії світової лінгвістики здійснено спробу розібратися у проблематиці творення номінативних одиниць;

- пошуки фундаментальних чинників, що лежать в основі номінації, спонукають Платона до введення базових понять «правильності імені» та «істинності імені»;

- визначено, що «інноваційна продукція» повинна відповідати критерію істинності, який передбачає адекватне мовне відображення об'єктивних властивостей названих предметів;

- умовою будь-якої суспільно-виробничої діяльності визнається створення для неї вербального супроводу в якості своєрідного «програмного забезпечення», а також його «тестування»-узуалізація;

- продукування назв запропоновано об'єднати в межах окремого напрямку, одні представники якого, т.зв. «законодавці», є фахівцями своєї галузі, а значить можуть втілити правильне розуміння внутрішньої форми об'єкта у вигляді звукового комплексу, тоді як інші, т.зв. «діалектики», мають

задовольняти потребу в якісному моніторингові та корегуванні номінативних процесів;

- розроблено низку теоретичних настанов і практичних рекомендацій стосовно творення нового, серед особливо яких виділимо такі:

- а) декларацію широких прав інноваторів на індивідуальну творчість, із тим зауваженням, що сам акт номінації повинен спиратися на попередні зразки найменування (схеми, моделі, тенденції);

- б) визнання, що в основі мовного розвитку лежать певні закономірності, т.зв. нормативи, пов'язані з використанням системних можливостей та обмежень в актах найменування, а також із адекватною передачею суттєвих властивостей об'єкта;

- в) визначення моделювання провідним принципом створення імен;

- г) констатацію наявності/потреби алгоритмів інноваційної діяльності, які передбачають, наприклад, створення нових моделей класів об'єктів, домовленість між законодавцем і соціумом щодо використання даного імені, підґрунтям якої стає перевірена в практичній роботі з речами ефективність цієї номінативної моделі, а також деякі інші аспекти;

- г) створення конкретних правил та рекомендацій стосовно моделювання мовних одиниць;

- д) формулювання основного завдання етимології, яке полягає в експертизі «повноцінності» вираження внутрішньої форми слова звуковими асоціаціями.

Таким чином, давньогрецькі мислителі започатковують традицію наукового вивчення механізмів мовного розвитку з відповідними атрибутами: постановкою питання та проведенням своєрідної дискусії-обговорення, введенням нових понять і термінів, створенням конкретних інструкцій-рекомендацій щодо успішного здійснення номінації тощо. Чимало спостережень та рекомендацій виглядають досить сучасно, й, за умови «стилістичної адаптації» цілком корелюють із напрацюваннями ХХ–ХХІ століть. Щоправда, в межах античної традиції ще відсутнє цілісне уявлення про мовну еволюцію взагалі та інноваційні процеси зокрема, помітні інші лакуни теоретичного та прикладного характеру, не зовсім зрозуміла міра поширення відповідних ідей. Завдання цієї роботи безпосередньо не передбачали пошуків причин такої ситуації, але можливим поясненням вважаємо зауваження сучасного українського неолога А. Калетнік про те, що теоретико-

логічна та онтологічна доведеність причин еволюції національної мови є *перспективною темою досліджень* [3:15]. Крім того, перспективним напрямком може бути дослі-

дження наступних етапів розвитку європейського мовознавства на предмет подальшої еволюції мовноінноваційних ідей античності та появи нових спостережень і пропозицій.

Література

1. Амирова Т. А. Очерки по истории лингвистики / Т. А. Амирова, Б. А. Ольховиков, Ю. В. Рождественский. — М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1975. — 559 с.
2. Журавлѐв В. К. Внешние и внутренние факторы языковой эволюции : [моногр.] / В. К. Журавлѐв ; отв. ред. Ю. Д. Дешериев. — М. : Наука, 1982. — 238 с.
3. Калетнік А. А. Неокласична неологія: лінгвістичний статус : [моногр.] / А. А. Калетнік. — К., 2008. — 304 с.
4. Карпіловська Є. А. Зміни в структурі сучасної української мови та можливості їх моделювання / Є. А. Карпіловська // Українська мова. — 2011. — № 2. — С. 3–18.
5. Колоїз Ж. В. Українська okazіональна деривація : [моногр.] / Ж. В. Колоїз. — К. : Акцент, 2007. — 311 с.
6. Колоїз Ж. В. Українська неологія: здобутки та перспективи / Ж. В. Колоїз // Наукові праці: науково-методичний журнал. — Т. 105, вип. 92. Філологія. Мовознавство. — Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. — С. 57–62.
7. Лук'яненко С. С. Лексико-словотвірні інновації в українському соціально-політичному назовництві : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. / Лук'яненко Сергій Станіславович — Х., 2009. — 208 с.
8. Нелюба А. М. Явища економії в словотвірній номінації української мови / А. М. Нелюба ; відп. ред. К. Г. Городенська. — Х. : Вид. центр ХНУ, 2007. — 301 с.
9. Мазурик Д. Українська неологічна традиція / Д. Мазурик // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — 2004. — Вип. 34, ч. 1. — С. 219–225.
10. Поливанов Е. Где лежат причины языковой эволюции / Е. Поливанов // За марксистское языкознание : сборник популярных лингвистических статей / Е. Поливанов. — М. : Федерация, 1931. — С. 36–53.
11. Попова Т. В. Неология и неография современного русского языка : учеб. пособие / Т. В. Попова, Л. В. Рацбургская, Д. В. Гугунава. — М. : Фланта ; Наука, 2005. — 168 с.
12. Українська мова: Енциклопедія / редкол. : Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), Зяблюк М. П. [та ін.]. — 2-ге вид., випр. і доп. — К. : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. — 824 с. : іл.

УДК 811.124'02:09:003.072]:027.7:378.4(477.54)

О. В. Сучалкин

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Греческий рукописный сборник XII в. из коллекции ЦНБ Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина

Сучалкин О. В. Грецький рукописний збірник XII ст. із колекції ЦНБ Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Стаття містить в собі кодикологічний опис грецького рукописного збірника XII ст., що зберігається у Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Манускрипт включає списки творів Олімпіодора Александрійського, Ніла Анкирського, Філона Карпафійського, Кирила Александрійського, Андрія Критського та ін. Опис виконано відповідно до схеми, що прийнята у новітніх палеографічних дослідженнях і використана у виданому в 2012 р. каталозі «Грецькі рукописи із колекції ЦНБ Харківського університету ім. В. Н. Каразіна».

Ключові слова: *грецькі рукописи, катена, Харківський університет, Олімпіодор Александрійський, Ніл Анкирський, Філон Карпафійський, Кирило Александрійський, Андрій Критський.*

Сучалкин О. В. Греческий рукописный сборник XII в. из коллекции ЦНБ Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. Статья содержит кодикологическое описание греческого рукописного сборника XII в., хранящегося в Центральной научной библиотеке Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. Манускрипт включает списки произведений Олимпиодора Александрийского, Нила Анкирского, Филона Карпафийского, Кирилла Александрийского, Андрея Критского и др. Описание выполнено в соответствии со схемой, принятой в новейших палеографических исследованиях и использованной в изданном в 2012 г. каталоге «Греческие рукописи из собрания ЦНБ Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина».

Ключевые слова: греческие рукописи, catena, Харьковский университет, Олимпиодор Александрийский, Нил Анкирский, Филон Карпафийский, Кирилл Александрийский, Андрей Критский.

Suchalkin O. V. Greek manuscript catena of the XII century in the Central science library of V. N. Karazin Kharkiv National University. The article contains a codicological description of the Greek manuscript catena of the XII century that stored in the Central science library of V. N. Karazin Kharkiv National University. The manuscript includes copies of works by Olympiodorus of Alexandria, Nilus of Ancyra, Philo of Carpasia, Cyril of Alexandria, Andrew of Crete, and others. The description is made in accordance with the scheme adopted in the latest paleographic studies and used in the catalog "Greek manuscripts from the collection of the CSL of V. N. Karazin Kharkiv National University" (published in 2012).

Key words: Greek manuscripts, catena, Kharkov University, Olympiodorus of Alexandria, Nilus of Ancyra, Philo of Carpasia, Cyril of Alexandria, Andrew of Crete.

Опубликованный в 2012 г. каталог греческих рукописей из собрания Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина [6] стал своеобразным итогом работы многих исследователей харьковской коллекции, среди которых как отечественные, так и зарубежные ученые: Ж.-Н. Белен де Баллю [1], Х. Ф. Маттеи [4; 5], О. Гибхардт [3], Н. П. Жинкин [7], А. С. Коцевалов [8], Б. Л. Фонкич [2; 10; 11; 12], Д. Н. Рамазанова [9]. Издание каталога ввело в научный обиход многие ранее неизвестные списки сочинений ранних христианских и византийских авторов (Кирилл Александрийский, Филон Карпафийский, Иосиф Вриенний и др.), а также произведения греческих писателей XVI–XVIII вв. (Анастасий Гордий, Феофил Коридалевс, Георгий Коресий, Мелетий Афинский и др.).

Однако при составлении каталога описание рукописного сборника XII в. (рукопись 1, 100-р, 134/с), созданного в одном из монастырей Южной Италии, по объективным причинам (в 2012 г. манускрипт находился на консервации в Национальной библиотеке Украины им. В. И. Вернадского), было уделено недостаточно времени и внимания, вследствие чего не все тексты, входящие в рукопись, были идентифицированы, а в кодикологической части описания имеются небольшие погрешности. Цель данной статьи — исправить указанные недостатки и дать более полное и уточненное описание рукописи.

Приводимое ниже описание соответствует схеме, принятой в новейших палеографических исследованиях и ранее использован-

ной нами в каталоге «Греческие рукописи из собрания Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина» [6:9]:

I. Общая характеристика: 1) время создания рукописи; 2) материал; 3) количество листов; 4) размер рукописи; 5) название (авторы, сочинения).

II. Состав рукописи: 1) тексты, включенные в рукопись, с указанием №№ листов/страниц (при передаче греческого текста сохраняется орфография писцов); 2) краткое описание текстов.

III. Кодикологическое описание: а) особенности материала для письма; б) число листов, их нумерация, листы без текста и т.п.; в) писец (писцы); г) тетради (кол-во тетрадей, типы тетрадей; сигнатуры, кустоды); е) число строк на странице, площадь текста; ф) записи и пометы писцов; г) чернила, иллюминация (миниатюры, заставки, концовки, инициалы); h) владельческие и другие (не принадлежащие писцам) записи и пометы, штампы и т.п.; i) переплет; к) номер рукописи, библиотечный шифр.

Разделы IV (история рукописи) и V (библиография рукописи) не претерпели изменений и поэтому здесь не воспроизводятся.

I. XII в. Пергамен. 219 л., 185/90 x 130/5. Катена: Олимпиодор Александрийский, Нил Анкирский, Филон Карпафийский, Андрей Критский и др.

II. 1. (лл. 1–30^{об}) [Εξήγησις τῶν τετραστίχων Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου]. Начало книги утеряно. Л. 1 — текст испорчен, читаются только отдельные слова. *Нач.* (л. 1^{об}) *προεκτικώτερος ἑαυτοῦ ... καὶ ἀναίσχυντίζεται τῶν πλειόνων μὴ*

ἐν δεχομένοις πράξεων. Текст отличается от напечатанного в PG 38, 788–842.

2. (лл. 31–99⁰⁶) Ὀλυμπιοδώρου ἐξήγησις εἰς τὸν ἐκκλησιαστικόν. *Нач.* ὑπόθεσις τοῦ πρώτου κεφαλαίου. Τῶν ὄντων τὴν γνῶσιν ἀψευδῆ δεξάμενος ὑπὸ Θεοῦ σολομών. Текст отличается от напечатанного в PG 93, 477–628.

3. (лл. 100–174⁰⁶) [Ἐξήγησις εἰς τὸ ἄσμα ἀσμάτων τοῦ ἀγίου καὶ τὰ θεῖα σοφοῦ μοναχοῦ νεύλου]. Начало книги утеряно. *Нач.* τοὺς μὴ προσήκοντας ἀμπελῶνας φυλάττουσα. *Кон.* Καὶ πᾶσα γλῶσσα ἐξομολογήσεται τοῦ θεοῦ, ὅτι κύριος Ἰησοῦς Χριστός, εἰς δόξαν Θεοῦ πατρὸς ἀμῆν. Текст см.: Nilus von Ancyra. Schriften. Band I: Kommentar zum Hohelied / Bearbeitet von H.-U. Rosenbaum. — Berlin ; New York: Walter de Gruyter, 2004. — P. 25–212. — (Patristische Texte und Studien, 57).

4. (лл. 174⁰⁶–187⁰⁶) Ἐτέρα ἐξήγησις ὡς ἐν συνόψει, Φίλωνος. *Нач.* ἐξήκοντα εἰσι βασιλίσσαι καὶ ογδοήκοντα παλλακαί. *Кон.* κέκτηνται καὶ τὸ κοῖλωμα τῆς ταπεινοφροσύνης. Текст см.: PG 40, 28–153.

5. (лл. 187⁰⁶–195⁰⁶) Κυρίλλου τοῦ ἀγιοτάτου καὶ τὰ θεῖα σοφοῦ ἀρχιεπισκόπου Ἀλεξανδρείας σχόλια συντετημημένα εἰς τὸ ἄσμα τῶν ἀσμάτων соломῶντος. *Нач.* Φίλημα καὶ ταμεῖα καὶ μύρα καὶ μαστοί. *Кон.* συναγωγὴν τῶν ἀποστόλων φησί... (текст не окончен). Текст отличается от напечатанного в PG 69, 1277–1294.

6. (лл. 196–203⁰⁶) [Текст без заглавия]. *Нач.* οὗτος φησὶ δανιὴλ ὁ θεὸς ἐγνώρισεν τῷ βασιλεῖ ναυοχοδονόσορ ἃ δεῖ γενέσθαι. *Кон.* ἐν ταύτῃ τῇ νυκτὶ ἀνηρέθη βαλτάσαρ ὁ βασιλεὺς χαλδαίων. Текст см.: PG 81, 1296–1392.

7. (лл. 204–208⁰⁶) Ἀπὸ τοῦ Ἀμβρακίου τοῦ προφήτου. *Нач.* Κύριε εἰσακήκοα τὴν ἀκοήν σου καὶ ἐφοβήθην. *Кон.* τὰ πολλὰ καὶ διαφορὰ τῆς ἀσεβείας δόγματα διεσκέδασε Текст отождествить не удалось.

8. (лл. 208⁰⁶–215⁰⁶) Τοῦ ἐν ἀγίοις πατράσι ἡμῶν ἀνδρείου ἀρχιεπισκόπου Κρήτης λόγος ... εἰς γέννησιν τῆς ὑπερ ἀγίας θεοτόκου. *Нач.* Εἰ μετρέϊται γῆ σπιθαμῆ. Текст см.: PG 97, 861–881.

9. (л. 216–216⁰⁶) [Текст без заглавия]. *Нач.* φησὶ ὁ θεὸς καὶ πατὴρ περὶ τοῦ Χριστοῦ διὰ ζαχαρίου τοῦ ὧν δώδεκα προφητῶν. *Кон.* καὶ ταῦτα μὲν περὶ τοῦ λίθου ζοροβάβελ. Текст отождествить не удалось.

10. (л. 217⁰⁶) [Текст без заглавия; местами испорчен и не читается]. *Нач.* ... ἁμαρτία τοῦ κáiv. ἐπεὶ δὲ καὶ ἐπὶ τούτοις ... *Кон.* τῆ ἑβδομοκοστῆ καὶ ἑβδομῆ διαδοχῆ γεγεννημένον τὸν Χριστόν. Текст см.: Saint Basile. Lettres / Ed. Y. Courtonne. — P., 1966. — Vol. 3. — P. 539–546.

Манускрипт содержит следующие тексты:

1. Комментарий Никиты Давида Пафлагонийского (?) (кон. IX — нач. X вв.) к четверостишиям Григория Богослова (329–389). По содержанию текст близок к напечатанному в собрании Ж.-П. Миня (PG 38), но существенно отличается по форме. 2. Диакон Александрийский Олимпиодор (VII в.). Толкование книги «Екклесиаст». 3. Нил Анкирский (IV–V вв.). Толкование на «Песнь Песней». 4. Филон Карпафийский (IV–V вв.). Толкование на «Песнь Песней». 5. Кирилл Александрийский (376–444). Краткие схилии к «Песне Песней» Соломона. 6. Феодорит Кирский (386–457). Толкования на видения пророка Даниила (фрагмент). 7. «О пророке Аввакуме». Вероятно, компиляция различных текстов (первая фраза — цитата из книги пророка Аввакума, см.: LXX, Nabuc 3, 2; последняя фраза взята из «Комментария к Псалмам» Евсевия Кесарийского (263–340), см.: PG 23, 405). 8. Андрей Критский (660–740). Речь на Рождество Пресвятой Богородицы. 9. Отрывок комментария к книге пророка Захарии (авторство установить не удалось). 10. Отрывки из письма Василия Великого (ок. 330–379) епископу Оптиму.

III. а) Пергамен: наложение сторон — правильное, разлиновка отсутствует. Пергамен толстый, желтый на шерстной стороне; некоторые листы обрезаны. Переплетные листы I (нач.) и I (кон.) — бумага нач. XIX в.

б) 219 лл. Нумерация арабскими цифрами проставлена карандашом (XX в.). Лл. 218, 219 (перевернуты) — защитные, л. 218 содержит текст на греческом языке (отрывок из служебника), л. 219 — текст на латинском языке (отрывок из бревиария; предположительно, XIII в.). Л. 1, также выполнявший функции защитного, поврежден.

с) Несколько писцов: I — лл. 1–38⁰⁶, 162–195⁰⁶ (по мнению Б. Л. Фонкича, «почерк писца находится в традиции почерка Мадридской рукописи Скилицы» [11:198–203]); II — лл. 39–87, 94⁰⁶–123⁰⁶, 217⁰⁶; III — лл. 87⁰⁶–94; IV — лл. 124–161⁰⁶; V — лл. 196–211⁰⁶; VI — лл. 212–216⁰⁶; VII — лл. 218–218⁰⁶; VIII — лл. 219–219⁰⁶.

д) 28 нумерованных тетрадей, все — кватернионы, за исключением 2-й (лл. 9–14) и 28-й (лл. 212–217) — тернионы, 25-й (лл. 186–195) — квинион; 13-я тетрадь (лл. 95–99) состоит из 5 лл., 17-я (лл. 124–130) и 21-я (лл. 155–161) содержат по 7 лл. каждая (вероятно, кватернионы с утерянными листами).

е) Число строк на странице варьируется от 22 до 27; площадь текста — 140/50 x 105/10.

ф) Записи и пометы писцов не обнаружены.

г) Чернила коричневые. Рукопись без украшений; лл. 174^{об}, 187^{об}, 203, 208^{об} содержат заставки грубого рисунка; некоторые малые инициалы раскрашены красной краской.

h) На форзаце I — библиотечная помета XIX в.: «B.b.I.L. 20». Л. I (нач.) — помета Ж. Белена де Баллю: «XIII. Tetrasticha Moralia cum Commentariis». Л. 2 имеет библиотечный штамп XIX в. «У.Х.». Л. 31 — на верхнем поле владельческая помета XVIII в., сделанная темно-коричневыми чернилами: ἐκ τῶν τοῦ Γεωργίου ἐκ Τρίκκης τοῦ ἱερόπαιδος («из [собрания] Георгия из Трикки»). Лл. 2, 56^{об}, 93^{об}, 112, 123^{об}, 172 содержат маргиналии XVIII в.; л. 116 — на нижнем поле затертая надпись (не читается). Л. 196 — на верхнем поле надпись XVIII в.: περὶ τῆς ὀράσεως δανιήλ. Л. 99^{об}, 217 — пробы пера (XVIII в.).

і) Переплет картонный, с кожаным корешком и уголками (нач. XIX в.). На корешке тисненая надпись: [Tetrasticha Moralia] (повреждена).

к) Номер рукописи — 100-р, библиотечный шифр — 134/с.

Подведем итоги. В результате проведенного исследования были уточнены некоторые кодикологические и палеографические характеристики рукописи. В научный обиход вводятся ранее неизвестные списки сочинений Нила Анкирского, Феодорита Кирского, Василия Великого.

В заключение хотелось бы выразить благодарность профессору университета г. Лёвен (Бельгия) доктору Рейнхарту Кулемансу (Reinhart Ceulemans) и аспиранту Ратгерского университета (Нью-Джерси, США) Андрею Фомину за помощь, оказанную при составлении описания рукописи.

Литература

1. Belin de Ballu J. N. Notitia et description aliquot codicum manuscriptorum qui reperiuntur in Bibliotheca Universitatis Imperialis, quae Charkovia floret / J. N. Belin de Ballu // Conspectus praelectionum a 17 augusti 1807 ad 30 junii 1808 anni in Caesarea Universitate Charkoviensi publice habendarum. — Charkoviae, 1807. — P. III—X.
2. Fonkic B. Το μαθητικό τετράδιο του Ελευθερίου (Ευγενίου) Βούλγαρη / B. Fonkic // Ο Ερανιστής. — 1999. — Т. 22. — С. 80—89.
3. Gebhardt O. Christian Friedrich Matthei und seine Sammlung griechischer Handschriften / O. Gebhardt // Centralblatt für Bibliothekswesen, XV k Jahrgang, December. — Leipzig, 1898. — S. 558—559.
4. Matthei Ch. F. Accurata codicum graecorum mss. bibliothecarum Mosquensium Sanctissimae Synodi notitia et recensio. T. 1. / Ch. F. Matthei. — Lipsiae: Joachimis, 1805. — P. 147.
5. Matthei Ch. F. Lectiones Mosquenses. T. 1. / Ch. F. Matthei. — Leipzig, 1779. — P. 95—120.
6. Греческие рукописи: Из собрания Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина : каталог / сост. О. В. Сучалкин ; науч. ред. О. А. Ручинская. — Х. : «Слово», 2012. — 178 с.
7. Жинкин Н. П. Краткие сведения о рукописях Центральной научной библиотеки Харьковского государственного университета им. А. М. Горького (Продолжение) / Н. П. Жинкин // Тр. отд. древнерус. лит. Ин-та рус. лит. АН СССР. — 1954. — Т. 10. — С. 471.
8. Коцевалов А. С. Греческие, латинские и немецкие рукописи в библиотеке Харьковского государственного университета / А. С. Коцевалов // Историк-марксист. — 1941. — № 3. — С. 151—153.
9. Рамазанова Д. Н. Греческие списки сочинений основателей Славяно-греко-латинской академии братьев Лихудов в рукописных собраниях Одессы и Харькова / Д. Н. Рамазанова // Вісник Одеського націон. ун-ту. — Т. 13. — Вип. 8. Серія: Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство. — О., 2008. — С. 151—161.
10. Фонкич Б. Л. Греческо-русские культурные связи в XV—XVII вв. (греческие рукописи в России) / Б. Л. Фонкич. — М. : Наука, 1977. — С. 93—94.
11. Фонкич Б. Л. К истории приобретения греческих рукописей Харьковским университетом / Б. Л. Фонкич // Записки історико-філологічного товариства Андрія Білецького. — К., 2003. — Вип. IV, кн. 1. — С. 198—203.
12. Фонкич Б. Л. Новые автографы Евгения Вулгариса / Б. Л. Фонкич // Греческие рукописи европейских собраний. Палеографические и кодикологические исследования. 1988—1998 / Б. Л. Фонкич. — М. : Индрик, 1999. — С. 144—147.

УДК 811.124'02:[808.5+801.6]:09:003.072]:027.7:378.4(477.54)

Е. Ю. Ярко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Латинские рукописи по риторике и поэтике
из собрания Центральной научной библиотеки
Харьковского национального университета имени
В. Н. Каразина**

Ярко О. Ю. Латинські рукописи з риторики і поетики із зібрання Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Стаття містить опис (зміст, кодикологічні та палеографічні особливості) трьох латинських рукописів з риторики і поетики з колекції Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: № 9-р («Риторика» Сильвестра Добрини. 1744 р. Києво-Могилянська академія), № 39-р (Навчальний збірник Тимофія (Товії) Кремповського: «Риторика», «Діалектика» і «Поетика». 1-а пол. XVIII ст. Харківський колегіум), № 83-р (Навчальний збірник: «Поетика», «Риторика», зразки і вправи. 1-а пол. (?) XVIII ст.).

Ключові слова: латинські рукописи, палеографія, кодикологія, риторика, поетика, Харківський колегіум, Т. Кремповський, С. Добрина.

Ярко Е. Ю. Латинские рукописи по риторике и поэтике из собрания Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. Статья содержит описание (состав, кодикологические и палеографические особенности) трех латинских рукописей по риторике и поэтике из собрания Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина: № 9-р («Риторика» Сильвестра Добрины. 1744 г. Киево-Могилянская академия), № 39-р (Учебный сборник Тимофея (Товии) Кремповского: «Риторика», «Диалектика» и «Поэтика». 1-я пол. XVIII в. Харьковский коллегиум), № 83-р (Учебный сборник: «Поэтика», «Риторика», образцы и упражнения. 1-я пол. (?) XVIII в.).

Ключевые слова: латинские рукописи, палеография, кодикология, риторика, поэтика, Харьковский коллегиум, Т. Кремповский, С. Добрина.

Iarko O. Y. The Latin manuscripts on rhetoric and poetics from the collection of the Central Scientific Library of V. N. Karazin Kharkiv National University. The article contains a description (content, codicological and paleographic features) of the three Latin manuscripts on rhetoric and poetics from the collection of the Central Scientific Library of Kharkiv National University VNKarazin: № 9-p ("Rhetoric" by Sylvester Dobryna. Kyiv-Mohyla Academy. 1744), № 39-p (Compendium by Timothy (Tovia) Kremrovskiy: "Rhetoric", "Dialectics" and "Poetics". 1st half of the XVIII century. Kharkiv), № 83-p (Compendium: "Poetics", "Rhetoric", examples and exercises. 1st half (?) of the XVIII century).

Key words: Latin manuscripts, palaeography, codicology, rhetoric, poetics, Kharkiv Collegium, T. Kremrovsky, S. Dobryna.

В собрании ЦНБ Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина находится 65 латинских рукописей. До недавнего времени эта коллекция оставалась практически неисследованной. В результате первого ознакомительного этапа работы с коллекцией мы опубликовали статью [9], в которой содержится общая информация о собрании (хронологические рамки, происхождение, классификация рукописей, характеристика их содержания) и определены задачи дальнейшего исследования (составление реестра и научного каталога, исследование рукописных курсов риторики и поэтики). Поскольку наибольший интерес вызывают автографы и списки книг, бытовавших только в рукописном виде, мы начинаем публиковать описания манускриптов из этой

группы. Цель данной статьи — введение в научный обиход латинских рукописей из коллекции Центральной научной библиотеки ХНУ имени В. Н. Каразина, посвященных словесным наукам. К этой категории относятся следующие латинские рукописи, основным языком которых является латинский:

1. № 9-р «Риторика» Сильвестра Добрины. 1744 г.

2. № 39-р Учебный сборник Тимофея (Товии) Кремповского: «Риторика», «Диалектика» и «Поэтика». 1-я пол. XVIII в.

3. № 83-р Учебный сборник: «Поэтика», «Риторика», образцы и упражнения. 1-я пол. (?) XVIII в.

4. № 739-р Учебный сборник по риторике, образцы и упражнения. XVIII в.

К ним примыкают манускрипты на нескольких языках, включая латинский:

5. № 25-р «Риторика» Софрония Лихуда. 1-я пол. XVIII в. Кодекс содержит греческий текст «Риторики» с незавершенными переводами на латинский и русский языки. Рукопись подробно описана в статье Д. Н. Рамазановой [6] и в каталоге О. В. Сучалкина [2], поэтому мы ее не рассматриваем.

6. № 33-р Учебный сборник по всеобщей истории, риторике и грамматике. XVIII в. Основная часть рукописи на немецком языке.

7. № 266-р Учебный сборник по грамматике и риторике. XVIII в. На русском и латинском языках.

Объем статьи позволяет нам охарактеризовать состав, кодикологические и палеографические особенности первых трех рукописей из этого списка.

1. «Риторика» Сильвестра Добрины (№ 9-р) создана в 1744 г. в Киеве. Харьковский экземпляр данного сочинения не единственный, существует по крайней мере еще одна рукопись, которая хранится в Черниговском историческом музее имени В. В. Тарновского, инвентарный номер АК 928 [7:15]. В харьковской рукописи основному тексту предшествуют несколько листов заметок: лл. 3–3^{об} «Книги потребные» (список литературы на латинском, немецком и др. языках), л. 5 «Differentiae inter sacerdotium Christi et Aaronis» («Различия между священничеством Христа и Аарона»), л. 5^{об} «Praefigurationes Christi sequentis (?)» («Предвестники пришествия Христа»). Основной текст рукописи (лл. 6–146^{об}) имеет оригинальное заглавие: «Libri octo de facilius et felicius comparanda eloquentia ab Hieromonacho Sylvestro Dobryna ad tradendum et explicandum nobilissimae Roxolanae iuventuti in Alma Kiiowo Mohylo Zaborowsciana Academia resumpti Anno Domini 1744 Octobris 3 die» («Восемь книг о более легком и успешном обретении красноречия составлены иеромонахом Сильвестром Добриной для преподавания и объяснения благороднейшему роксоланскому юношеству в Киевской Могило-Заборовской Академии 3-го октября 1744 года»). Затем следуют приложения: лл. 147–154^{об} «Tractatus de locis intrinsecis» («Трактат о внутренних топах»); лл. 155–160^{об} «Doctrina de modo universalis scribendae orationis per partes» («Учение об универсальном способе построения речи по частям»); лл. 161–163 «Doctrina de Panegyrica oratione» («Учение

о панегирической речи»); (лл. 163^{об}–169) «Supellex allegorica, allegoriis materiam suppeditans» («Аллегорическое убранство, для аллегорий материал предоставляющее»).

Кодикологическое описание: рукопись имеет формат in 4° (185 x 155 мм) и содержит 170 л. без нумерации. В основной части слабо просматриваются бумажные знаки в виде картуша или герба (не идентифицирован), на л. 2 — два кольца (не идентифицирован), на л. 3 — инициалы РФ, сходный с Клепиков 675 (1738 г.) [5]. Кодекс состоит из 21 тетради, в основном это кватернионы, кроме первой (тернион) и четырнадцатой (сенион), сигнатуры A–R, T–U на нижнем поле первого листа каждой тетради, кроме 1-ой и 19-ой. Кустоды на каждой странице лл. 7–146. Лл. 7–146^{об} содержат 24 строки на странице, площадь текста 165 x 125 мм; лл. 147–169 — 24–27 строк, 170 x 130 мм. Переплет картонный, оклеен мраморной бумагой, уголки и корешок из коричневой кожи, на корешке тиснение: растительный орнамент и надпись «LIBRIOCTO».

Палеографические особенности: скоропись XVIII ст., отчетливо различимы два почерка: одним почерком выполнен основной текст (лл. 6–146^{об}), для него характерны многочисленные сокращения: назализация, контракции, суспензии; вторым почерком написаны начальные заметки и приложения (лл. 3–5^{об} и 147–169): сокращений мало, t без верхней выносной, верхние выносные у b, d, f, h, l загнуты влево, нижние у f, g, p имеют петлю). Пометы писцов: первым почерком — колофон на л. 146, на полях и между строк, местами неразборчиво, текст традиционного содержания («Deus ipse auxilium, via, et veritas...» etc.), последняя строчка частично срезана, похоже на дату и подпись; вторым почерком — на л. 2 пробы пера на латинском и церковнославянском языках. Чернила коричневые; на л. 6 — рамка с растительным орнаментом. Владельческие пометы: «Philippus Krasnohorskj» (л. 2), «Цимерманъ» (л. 6).

2. Рукопись № 39-р представляет особый интерес для исследователей харьковской коллекции, так как это руководство по риторике, диалектике и поэтике составлено в 30–40-х гг. XVIII в. преподавателем Харьковского колледжума Тимофеем Кремповским. Авторство устанавливается по колофону, датировка основана на биографическом факте: в 1748 г. Тимофей Кремповский принял постриг с именем Товия [8], следовательно после 1748 г. должен

был подписываться этим именем, таким образом мы имеем *terminus ante quem*.

Рукопись содержит два курса риторики: более пространное изложение (лл. 1–134⁰⁶) и сокращенный вариант (лл. 135–184⁰⁶); курс диалектики (лл. 191–215⁰⁶) с приложением «*Ex Mariano Brockie de methodo Dispotandi (sic)*» («Из Мариана Броки о методе рассуждения», лл. 215⁰⁶–220); два образца речей, отстаивающих противоположные точки зрения, с переводом на русский язык «*Dissertatio de peregrinatione juvenis principis*» («Рассуждение о поездке молодого государя за границу», лл. 221–241); курс поэтики (лл. 243–322⁰⁶) с многочисленными примерами на латинском и польском языках, словарем синонимов, мифологических, греческих и еврейских имен. Курсы риторики, диалектики и поэтики не имеют заголовков, текст поэтики обрывается.

Кодикологическое описание: рукопись имеет формат in 4° (190 x 155 мм) и содержит 323 листа (и 2 переплетных), из которых лл. 1–137 и 139–190 содержат первичную фолиацию соответственно от 1 до 138 (с л. 39 ошибочно) и от 1 до 52, остальные без нумерации; бумажные знаки: а) буквы РФ в прямоугольной рамке с коронами, контрамарка — вензель АГ в картуше, близкий Клепиков 661 (1738 г.) [5]; б) лигатура РФ в картуше, контрамарка — лигатура АГ и К, близкий Клепиков 655 (1734–1736 гг.) [5]; в) дама и кавалер на постаменте с надписью «ALLEMORDERPPIER(?)», между ними цветок, аналогичный Дианова, Костюхина 1256 (1671 г.) [1]; г) герб (щит с широкой полосой по диагонали), не идентифицирован. Кодекс состоит из 41 тетради: в основном это кватернионы, кроме 24-ой (бинион); 1, 14, 29, 33-ей (тернионы), 7, 18-ой (квинионы), 3 и 31-ой (сенионы). Кустоды на каждой странице. Лл. 1–135 содержат 21 строку на странице, площадь текста 160/5 x 110/5 мм; лл. 137–242 — 25 строк, 160/5 x 120 мм, лл. 243–322 — 26 строк, 175 x 115 мм. Переплет картонный, оклеен коричневой мраморной бумагой, уголки и корешок из коричневой кожи, на корешке следы золотого тиснения (растительный орнамент, поперечные полосы).

Палеографические особенности: почерк один, скоропись XVIII ст. с обычными сокращениями. Писец — Тимофей (Товия) Кремповский, определен по пометам: л. 46 «*Hic liber expressus calamo Tymothei Kremowski*»; л. 134⁰⁶ «*Hic liber structus labore Tymothei Kremowski*»; л. 220 «*Hic*

liber exp(re)ssus cedat calamo et labore Tymothei Kremowski»; а также л. 226 «*Hae duae orationes versae ex latino idiomate in slavonum labore p(ro)prio Tymothei Kremowski*» и л. 241 «*Hae orationes Vernulei versae sunt ex latino idiomate in slavonum labore Tymothei Kremowski*». Чернила черные, кроме лл. 191–207 (коричневые). Текст украшен треугольными концовками (л. 134⁰⁶, 138⁰⁶), инициалами с растительным орнаментом *passim* (в тексте «Поэтики» инициалы местами пропущены). Имеются иллюстрации теми же чернилами: л. 134⁰⁶ — корона, венок, два цветка; л. 138⁰⁶ — корабль с соевой на мачте; л. 184⁰⁶ — цветок; л. 220 — корона и шапка Мономаха. Владельческие пометы (одним почерком): л. 1 «Принадлежит Ө. Н. Педашенке (?)», л. 43 «Принадлежит Ө. Н. Педашенке (?) 1887 г.», л. 60 «ноября 87 г. Найдено в черепе погребенного в доисторической могиле на берегу Оскола. Там же найдены каменные и бронзовые орудия».

Судя по кодикологическим и палеографическим данным, книга представляет собой конволют, составленный из разновременных работ одного писца.

3. Учебный сборник по словесным наукам XVIII в. (№ 83-р) отличается весьма пестрым содержанием и разнородной структурой: это конволют, составленный из работ разных писцов, многие тексты не имеют заглавий, некоторые — начала или конца.

Состав рукописи: лл. 4–101⁰⁶ руководство по поэтике и риторике, оригинальное название отсутствует, состоит из двух частей: лл. 6–68⁰⁶ «*Cantus primus, reddens sonora doctarum Musarum modulamina seu ipsam poesim*» («Песнь первая, передающая звучные ученых Муз напевы, или саму поэзию») и лл. 69–101⁰⁶ «*Cantus secundus, reddens utilia Tullianae Suadae Principia*» («Песнь вторая, передающая полезные основы Туллияева Красноречия (букв. *Suada* — редкий вариант имени римской богини убеждения, обычно *Suadela*. — прим. Е. Я.)» — текст обрывается; лл. 103–216⁰⁶ содержат разрозненные записи на латинском, польском, церковнославянском языках: изречения, стихи, примеры, упражнения и проч. (*Sententiae*; *Notata*; *Carmina Latina, Polonica et Sclavonica*; *Occupationes*; *Exercitationes* etc.); лл. 217–244 «*Tractatus de tropis et figuris*» («Трактат о тропах и фигурах»).

Кодикологическое описание: рукопись имеет формат in 4°, бумажные знаки: «герб города Амстердама», 3 разновидности:

а) с буквами AJ (AG?) курсивом под постаментом и контрамаркой FDC, сходный с Дианова 370а (1701 г.) [4]; б) с буквами AG без поста-мента, сходный с Дианова 296 (1701–1725 гг.) [4]; в) с контрамаркой «вензель в круге», сходный с Дианова 138 (1739 г.) [4]; «голова шута» с семиконечным воротником, сходный с Дианова 713 (1706 г.) [5]; «семь провинций», сходный с Дианова, Костюхина 371 (1679 г.) [1]; герб с птицей (голубь?) и буквы CVW над ним, не идентифицирован; лл. 1–3 и переплетный — грубая бумага без водяных знаков. Манускрипт содержит 248 листов без нумерации. Из 35-и тетрадей большая часть кватернионы, но 1, 18, 23, 30, 34, 35-ая — бинионы; 14, 27-ая — двойные листы; 20, 25-ая — сенионы; 21-ая — квинион; 28-ая — тернион; тетради 2–16-ая имеют сигнатуры на нижнем поле первого листа (буквы A–Q). Кустоды на каждой странице, иногда пропущены. Организация страниц также разнообразна: от 24 до 33 строк на странице, площадь текста от 125 x 85 мм до 180 x 120 мм, на лл. 4–62^{об} текст помещен в рамку, на лл. 69–102^{об} — в двойную рамку. Переплет картонный, поврежден по краям, особенно нижняя доска; бинтовой ко-решок из коричневой кожи.

Палеографические особенности: скоропись XVIII в., не менее 5 писцов: 1) лл. 4–166^{об}, 171–205^{об} — Andreas Junakiewicz; 2) лл. 167–170^{об}; 3) лл. 206–213^{об}; 4) лл. 214–244 — M. Lawricky; 5) лл. 244^{об}–245^{об} — почерк и подпись неразборчивы. Пометы писцов: 1-й почерк: подпись «Andreas Junakiewicz» внизу на последней странице некоторых тетрадей (лл. 158^{об}, 166^{об}, 178^{об}, 190^{об}, 198^{об}, 199^{об}, 205^{об}), л. 205^{об} «Memento Petri Kohwinowski omnis, qui revolvit(ur) hunc libru(m) si nec oblivisceris nec tui aliquis obliviscetur»; 3-й почерк: л. 244 «scriptus per M. Lawricky ultra natales nidos»; 4-й почерк: л. 245^{об} подпись неразборчиво: M. M. Slob..., проба пера. Чернила коричневые; треугольные концовки (лл. 5^{об}, 119); рисунки: дерево (л. 56^{об}), нотный стан (л. 55^{об}, 56^{об}), концентрические круги с вписанным стихом (л. 58^{об}).

Таким образом, мы рассмотрели состав, кодикологические и палеографические особенности данных рукописей, оставив открытым вопрос об истории манускриптов. Также актуальным остается исследование курсов по поэтике, риторике и диалектике и учебных материалов к ним, которые содержатся в харьковских рукописях.

Литература

1. Водяные знаки рукописей России XVII в : По материалам Отдела рукописей Государственного Исторического музея / сост. Т. В. Дианова, Л. М. Костюхина. — М. : Изд-во АН СССР, 1988. — 174 с.
2. Греческие рукописи : Из собрания Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина : каталог / сост. О. В. Сучалкин ; науч. ред. О. А. Ручинская. — Х. : Слово, 2012. — 178 с.
3. Дианова Т. В. Филигранные XVII—XVIII вв. «Герб города Амстердама» : каталог / Т. В. Дианова. — М. : ГИМ, 1998. — 167 с.
4. Дианова Т. В. Филигранные XVII—XVIII вв. «Голова шута» : каталог / Т. В. Дианова // Труды ГИМ. — Вып. 94. — М., 1997. — 165 с.
5. Клепиков С. А. Филигранные на бумаге русского производства XVIII — начала XX века / С. А. Клепиков. — М. : Наука, 1978. — 240 с.
6. Рамазанова Д. Н. Греческие списки сочинений основателей Славяно-греко-латинской академии братьев Лихудов в рукописных собраниях Одессы и Харькова / Д. Н. Рамазанова // Вісн. Одес. нац. ун-ту. Сер. : Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство. — Т. 13. — Вип. 8. — О., 2008. — С. 151—161.
7. Ситий І. М. Рукописні книги у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського / І. М. Ситий // Скарбниця української культури : зб. наук. праць. — Вип. 4. — Чернігів, 2004. — С. 3—37.
8. Филарет (Гумилевский Д. Г.) Историко-статистическое описание Харьковской епархии : в 3 т. Т. 2. / Филарет (Д. Г. Гумилевский). — Харьков : Факт, 2005. — Репр. воспроизведение изд. 1852 г. — С. 128. — Режим доступа : <http://history.sumynews.com/xix/1840-1900-ukrajinske-natsionalne-vidrodzhennya-na-zemlyakh-sumshchiny/item/537-istoryko-statystychnyi-opys-kharkivskoi-ieparkhii-t-3-1857.html>
9. Ярмо Е. Ю. Латинские рукописи в Центральной научной библиотеке Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина: перспективы исследования / Е. Ю. Ярмо // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. — 2013. — № 1080. — Вип. 69. — С. 249—252.

Рецепція античної літературної спадщини в європейському культурному просторі

УДК 801.654:821.135.1-1,,187/192”

К. І. Паладян

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Гекзаметр та його деривати в румунській поезії кінця XIX — початку XX століття

Паладян К. І. Гекзаметр та його деривати в румунській поезії кінця XIX — початку XX століття. У статті розглянуто перші спроби імітації гекзаметра в оригінальній румунській літературі кінця XIX — початку XX століття. Доведено, що у румунській поезії гекзаметр виступає як імітація трьох форм античного розміру: еквівалентом «правильної» античної форми грецького зразка з відтворенням первинного виду ритму; дактило-хореїчними варіаціями латинського зразка із одновершинним ритмом і німецького зразка із двовершинним ритмом; «псевдо-гекзаметрами» або дериватами гекзаметра, які допускають значні відхилення від античних канонів.

Ключові слова: *версифікація, гекзаметр, дактило-хореїчний розмір, дериват гекзаметра, метр, розмір, ритм, цезура, клаузула.*

Паладян К. И. Гекзаметр и его дериваты в румынской поэзии конца XIX — начала XX столетия. В статье рассмотрены первые попытки имитации гекзаметра в оригинальной румынской литературе конца XIX — начала XX столетия. Доказано, что в румынской поэзии гекзаметр представлен тремя формами античного размера: эквивалентом «правильной» формы греческого образца с отображением первичного ритма; дактило-хореическими вариациями латинского образца с одновершинным ритмом и немецкого образца с двухвершинным ритмом; «псевдо-гекзаметрами» или дериватами гекзаметра, которые допускают определенные отступления от античных канонів.

Ключевые слова: *версификация, гекзаметр, дактило-хореический размер, дериват гекзаметра, метр, размер, ритм, цезура, клаузула.*

Paladian K. I. Hexameter and its derivatives in Romanian poetry from the end of 19th century till the beginning of 20th century. The article discusses the first attempts of imitation of hexameter in original Romanian literature from the end of 19th century till the beginning of 20th century. It is proved that in Romanian poetry hexameter is expressed as an imitation of three forms of antique size: the equivalent or the right antique form of Greek sample with the reproduction of primary type of rhythm; dactylic-trochaic variations of Latin sample with one top rhythm and dactylic-trochaic variations of German sample with two tops rhythm; derivatives of hexameter.

Key words: *versification, hexameter, dactylic-trochaic size, derivate of hexameter, meter, size, rhythm, caesura, clausula.*

В румунській поезії засвоєння античного вірша почалося, як у більшості літератур, із перекладів оригінальних творів грецьких і латинських авторів. Румунські поети відтворювали ритмічні схеми квантитативної поезії силабо-тонічними засобами: замість довгого складу вживається наголошений склад, а замість короткого — ненаголошений. Серед найуживаніших форм античного віршування у румунській літературі виступає гекзаметр.

Проблему вивчення рецепції античної версифікації у румунській поезії розв'язували чимало віршознавців. Але їхні праці мали, здебільшого, загальний характер і обмежувались проблемами форм перекладів з античної літератури [5], або розглядом імітації античних розмірів у творчості Міхая Емінеску [3; 6; 10]. Питання про вивчення гекзаметра в оригінальній румунській поезії досі не ставилося. У статті спробуємо з'ясувати особливості румунського гекзаметра кінця XIX —

початку ХХ століття, виявити його ритмічні форми та спільні і відмінні риси із античним відповідником.

Гекзаметр вважався метром героїчного епосу. Його структуру та ритмічні форми описав російський віршознавець М. Гаспаров, який зауважив, що в античній термінології це 6-стопний дактиль, кожна стопа якого може бути змінена рівнодольним їй спондеєм. При цьому в античному гекзаметрі кожен з перших чотирьох дактилів міг бути замінений спондеєм, остання стопа може бути лише спондеєм (або хореєм), п'ята — обов'язково дактилем („спондеїчні гекзаметри” із спондеєм на цьому місці — виняток) [1:71; 2:364].

У розвитку античного гекзаметра поєднання дактилічних і спондеїчних стоп дає 16 ритмічних варіацій. М. Гаспаров, враховуючі уживаність різних варіацій гекзаметра та опираючись на показники М. Дробиша (стосовно латинського гекзаметра) та А. Людвіха (для грецького вірша), виділяє два види ритму: *первинний ритм* — чергування сильних і слабих складів; *вторинний ритм* — чергування сильних і слабих стоп (часто спондеїзованих і рідко спондеїзованих стоп) [2:366]. Віршознавець у вторинному ритмі виявив три зразки національних форм гекзаметра: *хвилеподібний ритм* з кульмінаціями на II і IV стопі у грецькій поезії або з кульмінаціями на I і III стопі у російському вірші; *одновершинний ритм* з кульмінацією на IV (а потім на III, а потім на II) стопі в латинській і англійській поезії; *двовершинний ритм* з кульмінаціями на I і IV стопі у німецькій класичній поезії.

У румунській поезії перший оригінальний твір, написаний гекзаметром, з'явився у творчості М. Емінеску — найславетнішого румунського поета.

Форма гекзаметра характерна для поеми „Міфологічне” (надрукована лише у ХХ столітті). Аналіз поезії показує, що М. Емінеску відтворив античний розмір дактило-хореєм:

Da! Din porțile mândre de munte, din stânci arcuite,

┌┐┌┐┌┐┐┐┐||┐┌┐┐┐┐┐┐

Iese-uraganul bătrân, mânănd pe lungi umeri de nourî

┌┐┌┐┌┐┐┐┐||┐┌┐┐┐┐┐┐

Caii fulgerători și carul ce-n fuga lui tună.

┌┐┐┐┐┐||┐┌┐┐┐┐┐┐┐ атон. II

Barba lui flutură-n vânturi ca negura cea argintie,

┌┐┌┐┌┐┐┐┐||┐┌┐┐┐┐┐┐

Părul umflat e de vânt, și prin el colțuroasa согоанă... [7:238].

┌┐┌┐┌┐┐┐||┐┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐

Наведена схема засвідчує: поет вдало поєднав дактилічні і хореїчні стопи і створив оригінальну ритмічну структуру яка не поступається античному відповіднику. Вважаємо, що М. Емінеску спирався на досвід німецької поезії, в якій замість довгого вживається наголошений склад, а замість короткого — ненаголошений, а спондеї здебільшого передані хореєм. Тож поезії М. Емінеску властивий вторинний ритм гекзаметра.

Щодо стягування стоп, метричний малюнок вірша вказує на високий рівень хореїзації I і IV стоп:

Стопи				
I		II		I
I		II		V
47,	31,	2		3
5	2	3,7		7,8

Така структура властива німецькій класичній поезії, в якій спостерігається *двовершинний ритм* гекзаметра.

Особливістю ритмічних модуляцій М. Емінеску є високий відсоток пропуску наголосів, насамперед на першій дактилічній стопі — 35,7%. Таке явище виникає внаслідок використання односкладових службових частин мови.

У поезії М. Емінеску також наявний випадок стягування п'ятої стопи, що є винятком у гекзаметричній структурі:

Lin netezește-a ei față albastră și-adânc se uită [7:240].

┌┐┌┐┌┐┐┐┐||┐┌┐┐┐┐

В окремих рядках поезії фіксуємо подвійну і, навіть, потрійну хореїзацію стоп. Також наявний випадок де на всіх нормативних позиціях зустрічається хорей:

Astfel nu-nteleg cum tânăr de-o mie de evi ești [7:240]

┌┐┐┐||┐┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐

Зауважимо, що у творі цезура мобільна, як і в античній поезії. Переважає чоловіча цезура на III або II стопі. Але поет створює свої власні моделі цезури:

Vai! nu făcuse șosea cumsecade pe câmpii albaștri [7:239]

┌||┐┌┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐

або:

Taci, moșnege, făr'de obraz, te du te trezește
[7:239]

┌ || 0101001 || 010010

Таким чином М. Емінеску створює національну модель гекзаметра, який відповідає природі румунської мови. Він знаходить ритмічні варіації, які тонко імітують античний вірш. У відтворенні античного розміру поет спирався на німецьку поезію епохи романтизму.

На межі XIX-XX ст. у румунській літературі з'явилися перші друковані оригінальні гекзаметри. Румунські поети не мали можливості ознайомитись із гекзаметрами М. Емінеску, їхній досвід базувався на знаннях класичної літератури.

У поезіях цього періоду фіксуємо два типи ритмічних форм гекзаметра. До першого відносимо поезію Самсона Боднереску, вірші якого відповідають дактилічній структурі античного розміру. Гекзаметром Боднереску писав короткі за формою епіграми. Наведемо приклад:

*Mii de primejdii așteaptă la drumuri când
noaptea nu-i lună,*

┌0010010010 || 010010

*Greu opintește pe cai călăuzul, ș-ades nu
cunoaște*

┌0010010010 || 010010

*Câmpul în dreapta, pădurea din stânga, nu-
n față cărarea.*

┌0010010010 || 010010

*Dară, iubită, pe-a robilor cale vin sigur la
tine* [4:69].

00010010010 || 010010

У наведеному прикладі фіксуємо наявність усіх дактилічних стоп, що створює горизонтальну ритмічну лінію. Подібна тенденція дактилізації стоп спостерігається в латинській поезії (Овідій), грецькій (Нон, Цец) і у представників німецької літератури (Томас Манн). Цезура, як і в античному відповіднику, перебуває в середині дактилічної стопи. Наявність жіночої цезури вказує на те, що поет спирався на досвід грецьких поетів, але її позиція на четвертій стопі нагадує латинську поезію.

Серед ритмічних форм гекзаметрів С. Боднереску наявні форми з чергуванням дактилічних і спондеїчних стоп з варіаціями: DSDD, DDS, DDDS, причому частіше стягнута II стопа:

*Mers'am și eu, ah! mers'am adese la una din
zâne* [4:70]

┌001 || 110010010010

У С. Боднереску можна знайти навіть випадки поєднання дактилів із Пеоном I або спроби відхилення від шестимірної стопності. Поет нерідко вдається до поєднання 6-стопного і 7-стопного дактиля. Ритмічні модуляції в гекзаметрах С. Боднереску здійснюються і за рахунок пропусків наголосів, особливо на першій стопі.

В цілому 81% віршів відповідає „ідеальній” структурі гекзаметра, що створює *первинний вид ритму*. Цезура на 91% жіноча, у 72% перебуває в середині IV стопи. Можна зробити висновки, що С. Боднереску мав тільки теоретичні знання про гекзаметр, але не відчував живого гекзаметричного ритму.

Інший тип гекзаметра фіксуємо у творах А. Влахуце „Меланколія” та Д. Замфіреску „Вілла Тускулана”. Названі поети передають античний розмір дактило-хореем.

А. Влахуце дотримується нормативних схем латинського гекзаметра з пануванням чоловічої цезури в середині третьої стопи. Хорей замінює третю стопу дактиля, що створює одновершинний зразок вторинного ритму з кульмінацією на III стопі. Наведемо приклад:

*Întristătoare povești, nespus de iubite-ntr-o
vreme,*

0001001 || 010010010 атон. I

*Nu mai cercați a-mi vorbi de zânele voastre
cu steme.*

┌001001 || 010010010

*Mândre palate, viteji, și cai ce mănâncă
jăratie,*

┌001001 || 010010010

*Stinsu-s-au toate de veci! Copilul de-atunci,
nebunatic* [11:58]

┌001001 || 010010010

Як бачимо, поет досконало передав поетичний стиль античних майстрів: гекзаметри з кульмінацією на III стопі наявні в поезії Овідія. Серед відхилень від норми спостерігаємо пропуски наголосів на першій стопі — понад 20% та наявність амфібрахія на I стопі — 4%. Поезії властиве суміжне жіноче римування, що не відповідає класичному відповіднику. Тож твір А. Влахуце можна відвести до т. зв. „неогекзаметра”.

У творі Д. Замфіреску „Вілла Тускулана” хорей постає на четвертій стопі, що створює одновершинний ритм з кульмінацією на IV стопі, як в античній поезії латинського зразка. Цезура рухома, у 52% з'являється в середині третьої стопи, але у 32% жіноча, що не відповідає латинському гекзаметру. 48% цезур

розташовані після IV хорейної стопи, що також є відхиленням від античних нормативів.

Як бачимо, румунські автори межі XIX–XX століття намагалися дотримуватися канонів щодо імітації античного метру. Але в той же час, через переважання жіночої цезури та різноманітне розміщення цезур, вони створюють свій — румунський — зразок гекзаметра.

На початку XX століття до відтворення форм античної поезії вдалися поети символісти, які на основі античної метрики створили своєрідні відповідники античного гекзаметра.

А. Мачедонські у вірші „Рими співають на арфі” передає античну схему гекзаметра дактило-хорейними стопами:

Rimele cântă pe harpă: ușor un zbor se zvonește,

┐┐┐┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐

De păseri albe ce freamătă, și dimineața domnește.

┐┐┐┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐

Ulmul, salcâmul și plopul se auresc... Își șoptesc, se iubesc [8:467].

┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐

Вважаємо, що в будові свого гекзаметра, А. Мачедонські спирався на досвід німецької поезії початку XX століття і створював так звані „деривати гекзаметра”. У творі перший рядок укладений дактило-хореем, тобто формою, яка традиційно вживалася для передання античного розміру. Свідченням цього є четверта хорейна стопа і цезура, яка розташована в середині третьої стопи. У наступному віршорядку задля різноманітності поет замінює на першій стопі дактиль не хореем, а амфібрахієм. Цей прийом здійснюється для компенсації монотонності міжкіткових інтервалів. М. Гаспаров називає такі амфібрахічні стопи „псевдо-гекзаметрами”. Найцікавішою є архітектоніка останнього рядка у якому поет використав додаткову стопу, але усічену на два склади. Чоловіча цезура і чоловіча клаузула навівають уявлення про античний пентаметр. Однак античний відповідник шестимірний, з цезурою на III стопі, яка ділить вірш на два однакові піввірші. Відхилення від нормативної стопності характерні також для інших рядків твору.

Як бачимо, А. Мачедонські постає експериментатором в освоєнні гекзаметра, його вірш, хоча і схожий на античну форму, звучить вільніше і не виявляє монотонності канонічного розміру.

Ще більшим експериментатором у засвоєнні античної версифікації виступає

Е. Сперанція, який дає своєрідну інтерпретацію гекзаметричних структур. Поет сміливо руйнує канон та створює оригінальні форми гекзаметра.

У творах „Гекзаметри чужинця”, „Гекзаметри моєї таємниці” та „Грамота круків” поет дотримується класичної гекзаметричної форми. Поезії укладені дактило-хореем з кульмінацією на III стопі, з постійною чоловічою цезурою в середині III стопі. Таким чином Е. Сперанція відтворює вторинний ритм гекзаметра латинського зразка.

У творах „Гекзаметри ночі” та „Крішул” поет відходить від канонів і робить спробу створити нові силабо-тонічні модифікації гекзаметра. Найуживанішими ритмічними модулями Е. Сперанція є усічення III дактилічної стопи та цезурний розподіл віршорядка:

Noaptea mă-mprejmuie grav

┐┐┐┐┐┐┐┐ ||

Târziul, pustiul, tăcerea.

┐┐┐┐┐┐┐┐

Tremură două lumini parcă acolo departe,

┐┐┐┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐

Singur cu inima mea trec pe cărările moarte [9:372].

┐┐┐┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐

Перші два рядки навівають уяву про розділений шестимірний рядок з хореем на III стопі та чоловічою цезурою. У наступних версах ми спостерігаємо зіткнення наголосів на місці цезури. Така ритмічна структура відповідає формі пентаметра в елегійному дистиху. Але клаузула, яка є хорейною жіночою, свідчить про гекзаметричність вірша. Тож таку структуру віднесемо до дериватів гекзаметра.

Е. Сперанція вдався також до зміни анакрузи в гекзаметричних творах. Таке явище характерне для поезії „Крішул”:

Vesel văzui alergând, de-a lungul vagoanelor triste,

┐┐┐┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐

Copiii cu apa-n ulcior și surâs feciorelnic pe gură

┐┐┐┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐

Și toți răspundeau în grai românesc chemărilor mele

┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐┐

Nicănd n-am băut ca-n ziua aceea, la fiiece gară [9:376].

┐┐┐┐┐ || ┐┐┐┐┐┐┐┐┐

Поет експериментує, поєднуючи шестистопні і п'ятистопні вірші, або вдається до гі-

перметрії, збільшуючи кількість складів у стопі:

Și poate că ceva-mi șoptea într-o tainică limbă pe-atuncea [9:376].

U U U U U U U U || U U U U U U U U U U

Тут перша анакрузована стопа не дактилічна, а пеонічна — 4-складова з наголосом на першому складі. Анакрузовані рядки зустрічаються також у віршах з ритмом п'ятистоповика. На нашу гадку, Е. Сперанція створив оригінальні форми гекзаметра із суттєвими відхиленнями від нормативів античного

відповідника, які віднесемо до „гекзаметроїдів”.

У цілому в оригінальній румунській літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття гекзаметр виступає як імітація трьох форм античного розміру: а) еквівалентом „правильної” античної форми (Дб), відтворюючи *первинний вид ритму*; б) дактило-хореїчними варіаціями із *одновершинним ритмом* латинського зразка та з *двовершинним ритмом* німецького зразка; в) „псевдо-гекзаметрами” або дериватами гекзаметра, які допускають значні відхилення від античних канонів.

Література

1. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха / М. Л. Гаспаров. — М. : Фортуна Лимитед, 2000. — 352 с.
2. Гаспаров М. Л. Продром, Цец и национальные формы гекзаметра / М. Л. Гаспаров // Античность и Византия / отв. ред. Фрейберг Л. А. — М. : Наука, 1975. — С. 362—365.
3. Паладян К. І. Наслідування античних форм в поезії Міхая Емінеску / К. І. Паладян // Науковий вісник Чернівецького національного університету : зб. наук. праць. — Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. — Вип. 565 : Романо- слов'янський дискурс. — С. 199—204.
4. Bodnărescu S. Scrierile lui... / S. Bodnărescu. — Cernăuți : Tip. Archiepiscopală, Ed. autorului, 1884. — 223 p.
5. Costa T. Formele hexametrelui la Ovidiu / T. Costa // Publius Ovidius Naso XLIII î.e.n. — MCMLVII e.n. — București: Editura Academiei Române, 1957. — P. 211—332.
6. Diaconescu T. Mitologice. Hexametru antic în configurații eminesciene / T. Diaconescu // Studii Eminescologice 11. — Cluj-Napoca : Clusium, 2009. — P. 135—151.
7. Eminescu M. Opere / M. Eminescu. — București : univers enciclopedic, 1999. — Vol. 1 : Poezie. — LXXVII, 1001 p.
8. Macedonski A. Opere / A. Macedonski. — București : Ed. Fundației Naționale pt. Știință și Artă, univers enciclopedic, 2004. — Vol. 1 : Versuri. Proză în limba română. — XCVI, 2160 p.
9. Speranția E. Poezii / E. Speranția // Antologia poeziei simboliste românești. - București : Editura pentru Literatură, 1968. — P. 369—376.
10. Tohăneanu G. „Variații” pe tema strofei safice / G. Tohăneanu // Eminesciune. — Timișoara : Facla, 1989. — P. 215—226.
11. Vlahuță A. Scrieri alese / A. Vlahuță. — București : Ed. pt. Literatură, 1963. — Vol. 1. — CXXXVIII, 364 p.
12. Zamfirescu D. Opere / D. Zamfirescu. — București : Minerva, 1970. — Vol. 1 : Poezii. — CXXXI, 659 p.

УДК 821.133.1-31Кіньяр.09

Ю. А. Ващенко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Жанровая специфика романа П. Киньяра
«Записки на табличках Апронении Авиции»

Ващенко Ю. А. Жанрова специфика романа П. Киньяра «Записки на табличках Апроненії Авіції». У статті аналізується роман П. Киньяра «Записки на табличках Апроненії Авіції» з погляду постмодерністської трансформації жанру історичного роману. Жанр «Записок...» визначається як історіографічний метароман у формі псевдощоденника. У «Записках...» П. Киньяр не тільки відтворює головні параметри постмодерністської поетики (подвійне кодування, псевдодокументальність, ефект «інформаційного шуму», фрагментарність, принцип перmutації та ін.), а й веде багаторівневу гру з постмодерністськими категоріями, долаючи межі постмодерністської парадигми.

Ключові слова: П. Киньяр, постмодернізм, жанрова трансформація, історіографічний метароман, псевдодокументальність, псевдощоденник.

Ващенко Ю. А. Жанровая специфика романа П. Киньяра «Записки на табличках Апронении Авиции». В статье анализируется роман П. Киньяра «Записки на табличках Апронении Авиции» в аспекте постмодернистской трансформации жанра исторического романа. Жанр «Записок...» определяется как историографический метароман в форме псевдодневника. В «Записках...» П. Киньяр не только воспроизводит основные параметры постмодернистской поэтики (двойное кодирование, псевдодокументальность, эффект «информационного шума», фрагментарность, принцип пермутации и др.), но и ведет многоуровневую игру с постмодернистскими категориями, преодолевая рамки постмодернистской парадигмы.

Ключевые слова: П. Киньяр, постмодернизм, жанровая трансформация, историографический метароман, псевдодокументальность, псевдодневник.

Vashchenko Y. A. Genre specific of Pascal Quignard's novel "On Wooden Tablets: Apronemia Avitia". The article deals with the analysis of Pascal Quignard's novel "On Wooden Tablets: Apronemia Avitia" in terms of postmodern transformation of the genre of the historical novel. The genre of the novel is defined as historiographic metafiction shaped like a fictional diary. In "Tablets" Pascal Quignard reproduces the main traits of postmodern poetics (double coding, "docufiction", "White Noise" effect, fragmentariness, permutation etc.) and also juggles with postmodern categories on many levels going beyond the bounds of postmodern paradigm.

Key words: Pascal Quignard, postmodernism, genre transformation, historiographic metafiction, docufiction, fictional diary.

Роман «Записки на табличках Апронении Авиции» (1984) принадлежит перу Паскаля Киньяра (род. 1948), одного из ведущих французских постмодернистов, лауреата Гонкуровской премии 2002 г., автора романов «Лестницы Шамборского замка» (1980), «Салон в Вюртемберге» (1986), «Альбуций» (1990), «Все утра мира» (1991) и др., «относящихся <...> к образцам постмодернистской эстетики и в то же время своеобразием художественного мира выделяющихся на фоне обильной постмодернистской продукции конца века» [8:107]. Следует учесть, что во Франции, несмотря на богатую теоретическую базу, отсутствует общепринятая трактовка термина «постмодернизм», а авторы монографий о современном французском романе (Б. Бланкеман, Д. Виар, А. Надо и др.) предпочитают не использовать его в своих работах [11]. Вопреки представлению о том, что утрата субъективности является чертой, отделяющей постмодернизм от модернизма,

что индивидуальный стиль нивелируется в постмодернизме, французские писатели демонстрируют неповторимость авторских стилей, отличительной чертой которых являются поэтичность и субъективность.

На рубеже XX–XXI вв. обозначились процессы жанровой трансформации французской романной прозы: деструкция традиционных жанров, вплоть до концепции «смерти романа», формирование новых форм романного мышления, вбирающих философию, эссеистику, психологию, литературную критику. Возникли новые сложноструктурные романские образования («роман-эссе», «роман-метафора», «кино-роман», «роман-трагифарс», «роман-калейдоскоп», «роман-крик»), которые невозможно оценивать с позиций жанрового канона [11]. Оформилась и новая модификация исторического романа [8].

Цель данной статьи — осмыслить жанровую специфику романа П. Киньяра «Записки на табличках Апронении Авиции» в кон-

тексте постмодернистської трансформації парадигми історического роману.

Жанрова природа цього роману уже була об'єктом літературознавчої рефлексії. Ісследователи переважно зв'язують «Записки...» з системою історических жанрів. Так, російський літературознавець М. А. Нікола вважає, що «произведения Киньяра недалеки від традиційних історических романів і оцінюються скоріше як історический «метароман», характеризується підкресленою суб'єктивністю» [7:108]. А. Н. Смирнова протиставляє історический роман (*роман о времени*), який має справу «с історією, т. е. с упорядоченою, вистроєною, більш або менше отрефлексованою реальністю, відтоющою від моменту настоящего во времени», *роману о прошлом*, яке «набагато ширше поняття «історія»», *роману времени (Zeitroman'у)*, «где мы имеем дело с чем-то <...> нелинейным, с трудом поддающимся рефлексии, и обладающим синкретическими временными характеристиками» [9] і отождествляє «Записки...» П. Киньяра з цією жанровою формою.

Предложеною підхід відображає епістемологічний контекст другої половини ХХ століття, підвергнутий переосмисленню такіє поняття як прошле, факти, об'єктивне, істинне («Історія і істина» П. Рікера (1955), «Нищета историцизма» К. Поппера (1957) і його же «Объективное знание» (1972), «Истина и метод» Г. Гадамера (1960), «Слова и вещи» М. Фуко (1966), «Логика смысла» Ж. Делеза (1969)). Філософи проблематизують «сам концепт істинності, несопоставимый с критерием верифицируемости» і приходять «к качественно иному взгляду на большое историческое Время, способы его объективирования <...>» [9].

Жанровою формою втілення нового підходу к історії в рамках постмодернізму стає історіографічний метароман (термін Л. Хатчен [12]), засвідчований «воссоєдінєнє історіографії і літератури, но в новом качестве — в ситуации деконструктивизма, когда пришло осознание того, что нельзя отразить мир напрямую, можно только репрезентировать его дискурсы» [8].

У П. Киньяра в романе «Записки на табличках Апронии Авиции» способом досягнення «нової об'єктивності» і формою його історіографічного метароману стає вигаданий щоденник вигаданої римської патриціанки.

Щоденник є первинною формою і однією з різновидностей мемуарної літератури. М. Михеев відносить к щоденниковим «широкий спектр текстів, удовлетворяющих, по крайней мере, таким требованиям: во-первых, они имеют в целом автобиографическую направленность, будучи обращены на мир из субъективной точки зрения, уникального здесь и теперь своего автора и центрированы вокруг субъекта. Во-вторых, это текст, ориентированный на действительность, то есть на реально бывшее, а не на творческий вымысел» [6:54]. Щоденник — це сукупність фрагментарних записів, щоденних або періодичних, частіше всього датированих, які відображають події особистої життя автора на фоні подій сучасної йому дійсності (остатнє, однак, не є обов'язковим). Загальна перспектива подій тут відсутня, а зв'язність оповіщення підтримується єдинством розповідача і системою його поглядів. Щоденник як письмовий жанр супроводжує становлення індивідуальності в культурі.

Істочники літературного щоденника — в пізній античності. Його праобразом були «Размышления» Марка Аврелія, зосереджені не на зовнішніх подіях, а на думках і настроєннях. Пік інтереса к щоденнику припав на предромантичну епоху і ХІХ століття, що знашло відображення в «большой литературе», яка не тільки фіксувала ведення щоденника тем або іншим героєм, но і використовувала щоденник як форму оповіщення. Розв'язуючим в становленні щоденника як літературного жанру став ХІХ століття. Щоденник як жанрова форма представляє собою динамічну автохарактеристику, виражающую сутність і буття людини шляхом послідовних висловлювань, сгруппированих в стійкий часовий ряд.

В літературі ХХ століття щоденниковий жанр опинився незвичайно мобільною формою, здатною к перетворенням, породжуючим: щоденник, інкорпорований в роман; роман в формі щоденника; «записки на табличках»; «записки на манжетах» і т.п. («Щоденник сільського священника» Ж. Берноса, «Ірландський щоденник» Г. Белля і др.).

Особий інтерес к щоденнику проявив постмодернізм, дав, в частині, і таку модифікацію, як **псевдощоденник** [1; 10] — породження ігрової літератури, являющейся красочной репрезентацией мира, заведомо не делимого на «факт» і «вигад». «Поми-

мо привлечения фактического материала, создающего иллюзию документальности, для псевдодневника, как правило, характерны многочисленные умолчания и недомолвки, которые способствуют взаимоисключающим интерпретациям текста» [1:88]. В постмодернистском «историографическом метаромане» происходит своеобразное возвращение к истокам, возвращение литературы к жизни, придание фикциональной литературе статуса абсолютной документальности. «Актуальное искусство стремится не подражать жизни, но быть ею, формируя игровой, альтернативный тип личности», — пишет Н. Маньковская [4:11]. Это справедливо и по отношению к жанру псевдодневника, который моделирует вторую реальность, вступающую в отношения дополнительности с реальностью первого порядка.

В «Записках на табличках Апронении Авиции» П. Киньяр воссоздает мир эпохи распада Римской империи. Писатель выстраивает свой роман как диалогическое взаимодействие двух, качественно разных, частей. Первая — «Жизнь Апронении Авиции» — «сайентифицирована», мастерски стилизована под научно-исторический дискурс, насыщена историческими именами и датами, цитатами из латинских источников, сведениями из энциклопедических справочников. Оформленная в жанре романа-комментария, эта часть призвана поддерживать литературную мистификацию, содержащуюся во второй части — сам «дневник».

Из «биографии» Апронении мы узнаем дату ее рождения (343 год), дату начала записей (395 год), вероятную дату их завершения (414 год), ее происхождение, социальное положение, количество браков и детей, родственные связи и сведения о пращурах. Личная информация перемежается перечнем важнейших исторических событий: вторжение варваров в Рим, смена консулов, появление на исторической арене первых христиан. За счет предельного сгущения фактов создается постмодернистский «эффект информационного шума», не столько проясняющий исторический контекст, сколько способствующий «провалу коммуникации». Парадоксально, но вопреки богатому историческому фону записок, созданному автором в первой части, в тексте самих табличек нет упоминания ни об одном из значимых исторических событий. «Битва при Мурсе, битва при Аргентории, битва при Марсианополисе, бой под Андри-

нополем, волны нашествия франков, алеманнов и саксов в Галлии, вторжения готов и аланов в Паннонию, бастарнов и гуннов на берега Дуная, саксов в Британию, вандалов и свевов в Испанию — ни одно из этих бедствий не нашло отзвука в ее дневнике, <...>» [3:8].

Исторические акценты, даты, имена органично переплетаются с вымыслом и становятся своего рода «ловушками» для читателя, создавая впечатление убедительной исторической достоверности. Однако за ними скрывается свойственная постмодернизму *псевдодокументальность*. Е. Местергази считает, что термин «псевдодокументальное» целиком принадлежит новейшему времени и может обслуживать только литературу XX века и еще более позднюю [5:64]. «Эффект псевдодокументальности и состоит в том, что рядовому читателю очень трудно не попасться на крючок искусной подделки: зачастую он принимает написанное всерьез, <...>. Более искушенный читатель, тем более специалист, почти всегда безошибочно способен отличить документальное от псевдодокументального» [5:64]. Так реализуется принцип постмодернистского «двойного кодирования», апелляция к двум типам адресатов.

Автор использует и постмодернистский принцип «разоблачения приема», указывая в самом тексте на его интертекстуальные источники: «Этот дневник — из числа тех, что возникают внезапно, в один прекрасный день, под влиянием мгновенного, неодолимо сильного порыва, внушенного, несомненно, ощущением близости смерти, но главным образом именно ипохондрией, заставляющей автора скрупулезно фиксировать состояние своего здоровья, подробности трапез, душевные кризисы, смены настроений, тяготы бессонницы. Элий Аристид во II веке, в Смирне, Сей Сенагон в XI веке, в Киото, Понтормо в XVI веке, во Флоренции, Сэмюэль Пепс в XVII веке, в Лондоне, несомненно, руководствовались тем же побуждением» [3:19].

Вторая часть романа — собственно «Записки Апронении Авиции», монолог героини, римской патрицианки, «дневник», зафиксированный ею на буксовых табличках («buxi»), которые в древнем Риме использовали для ведения хозяйственных счетов, записи дат рождений, смертей и важных событий. Размер таблички предопределял лаконизм записи. В романе П. Киньяра отрывистость повествования подчеркнута графич-

чески: даже предельно лаконичная фраза чаще всего начинается с новой строки. Записи пронумерованы, озаглавлены и размещены в тексте на отдельных страницах. Это отражает постмодернистскую тенденцию к фрагментарности, дискретности текста («Двадцать четыре мешочка золота» (СШ), «В термы Тита» (LXXVI), «Откормленные сурки» (LXXII).

Именно «дневниковая» часть определяет основную тональность романа. Контрапунктное же взаимодействие частей — с «эффектом дистанции» первой и «эффектом присутствия» второй — создают неожиданный эстетический результат. Вторая, «интимная» часть «дискредитирует» научно-исторический дискурс биографического вступления, формирует пародийно-иронический модус повествования.

В «Записках...» отсутствует хроникерское описание событий и личностей, но проявляется склонность Апронении к созерцательности и анализу чувств. Поэтому среди всех записей мы насчитали лишь пять, обозначенных датами: одну с четко указанным числом — 11 мая 400 года (день, когда заболел ее муж) и четыре с менее точными обозначениями («VI календы сего года», «VIII иды сего года», «XVII календы сего года» и «десять урожаяев тому назад»). «Нелинейное прошлое в романе Киньяра находит для своего воплощения нелинейные таблички Апронении. Соседство табличек — часть которых заполнена с обеих сторон, часть — только с лицевой или только с оборотной — дает возможность воссоздания *текста времени*: своеобразной самоорганизующейся системы, сложность которой определяется большой степенью свободы входящих в нее элементов» [9]. Романная структура у П. Киньяра интерактивна: она подчинена постмодернистскому *принципу «пермутации»*, постулирующему возможность чтения табличек в произвольном порядке (как, скажем, в романе Р. Федермана «На ваше усмотрение», состоящем из стопки несброшюрованных страниц, или в «Игре в классики» Х. Кортасара, где автором заданы различные алгоритмы прочтения текста). Метафорой такой романной структуры, по мнению А. Н. Смирновой, могла бы стать «мозаика с ее идеей *части как выстраивателя целого*», которая была одним из наиболее востребованных видов декоративно-прикладного искусства в древнем Риме» [9].

Персонажами записок выступают люди из «близкого круга» Апронении Авиции (ее служанка Спатале, дочери Плекуза и Флавиана, подруги Ликорис и Марцела, Аниция Проба, любовник Квинт Альцидий, второй муж Публий Савфей Минор, Спурий Барка, Квинт Басс, Луциний Сурра, М. Полион, Т. Сосибан; упоминаются также внуки и рабы). Это создает ощущение «камерности», интимности записок, не предназначенных для прочтения посторонними.

География записок, которая охватывает небольшую территорию — Рим и прилегающие пространства (римский дворец Апронении и Публия Савфея, Яникульский холм, Квиринал, Байи, Вейи, Пелиев холм, Ростры (форум) и Виминальский холм), дополняет ощущение замкнутости, располагая Апронению с ее друзьями и домочадцами в обособленном от внешних событий мире. Хронотоп можно установить не только из вступительной части, но и непосредственно из текста или названий табличек: «Дворец Спурия Посидия Барки на Яникульском холме» (XXVI), «Римская весна» (XLIII), «Воспоминания о Байях» (LX). Псевдодневник активно вовлекает читателя в рефлексивный поток, побуждая, исходя из некоторых нюансов, воспроизвести характер отношений и семейных связей между персонажами, восстановить хронологию.

Заглавия табличек аксиологичны («Вещи, редко встречающиеся», «Вещи, дарующие чувство покоя», «Радости зари», «Вещи, оставшиеся от прошлого», «Волнующие звуки», «Признаки счастья»). Они определяют своеобразный ракурс повествования, сосредоточенного не на исторических событиях, а на фиксации душевного настроения и бытийного уклада героини, характеризующей себя как женщину, вытирающую «лужицы разлитого времени»: «Среди вещей, редко встречающихся, назову я тщательно выверенную книгу. Человека, способного пренебречь взглядами других людей. Пинцет для волос, который хорошо выщипывает волосы. Оконные ставни, не пропускающие дневной свет» [3:41].

Обилие конкретно-чувственных (и исторически предельно достоверных) деталей наполняет «Записки...» звуками, красками, запахами, вкусовыми и тактильными ощущениями, придавая тексту интермедийный характер (керамические чашечки из сагунтской глины, вино с виноградников Сетии, вавилонские вышивки, зеленый лаконийский мрамор с прожилками).

Пейзажные миниатюры в романе субъективно окрашены и напоминают импрессионистский «пейзаж души»: «*Описание зимы*. Я люблю ее бодрящий холод, не оскверняемый дождями или хмарью; звонкий стук шагов в аллеях парка. Белое кружево инея на кровлях и мраморных статуях. Белое кружево инея на прическах служанок. Резкие краски зимы. Облачка пара, поднимающиеся из ртов детей, животных, мужчин, мальчишеских рабов, посланных колоть лед» (LXXVII) [3:126]. Словесная пластика П. Киньяра, как уже отмечали исследователи [7:109], восходит также к традициям японской лирики: «...мне кажется, она увидела в высокой траве, слева от меня, ночного паучка, ткущего свою паутину. Вокруг, в розоватом утреннем воздухе, дрожали и переливались блестящие капли росы. — Лягушата спешат по домам, рассмеявшись, громко сказала прабабушка. — Новый день наступает» [3:105].

«Записки...» характеризуются «контрапунктностью» изображенных реалий. В эстетизированный мир романа (изысканные блюда и вина, мягкие ткани и волнующие ароматы) врываются детали и сцены, несущие семантику болезни, тления, бессилия, смерти («У меня гноятся глаза»; «Эта пыль зовется прахом. <...>. — Или же имя этой пыли — время»). Они создают ощущение хрупкости замкнутого мирка, нагнетают атмосферу трагизма, выраженную с предельной сдержанностью и минимализмом. Табличка, озаглавленная «Предзнаменования», содержит одно предложение: «Вороны, которым не меньше ста двадцати лет, дважды пролетели над садами и закаркали, пролетая над ними» [3:92]. Подобные записи перемежаются перечислениями «ближайших дел»: «В рощи Помпея. Кутеж у Марцеллы» [3:96]. Контрапунктность становится композиционным принципом организации романа в целом и отдельных его элементов.

Внутреннее пространство табличек также нередко отмечено соединением «несочетаемого», абстрактного и конкретного, высокого и низкого, что при предельном лаконизме записи создает внутреннее напряжение. Лаконичные перечни отмечены резкостью переходов, эффектом «умолчания»: («*Ближайшие дела*. Пойти в храм Нумы. Занавеси для носилок» [3:40]).

Таким образом, в романе представлен процесс взаимодействия двух систем репрезентации прошлого: «логоцентристской» и «эйдетической». Сайентистский подход к истории, смоделированный в первой части, последовательно дискредитируется П. Киньяром во второй — «дневниковой», субъективной. «Историографический метароман» П. Киньяра демонстрирует удивительную гибкость французского постмодернизма, способного воспроизвести основные параметры постмодернистской поэтики (двойное кодирование, псевдодокументальность (соединение предельно достоверного и явно фиктивного), эффект «информационного шума», фрагментарность, принцип пермутации) и одновременно организовать пародийно-ироническую игру с ее каноном. «Записки...» П. Киньяра свидетельствуют о «перерастании» писателем рамок постмодернистской парадигмы, ибо в романе он моделирует целостный и ценностно ориентированный мир, где предельная субъективность выступает залогом исторической подлинности.

В романе П. Киньяра отчетливо проступают свойственные французской прозе рубежа XX–XXI вв. тенденции: диалог историко-культурных эпох; диалог разнообразных художественных систем; диалог различных отраслей гуманитарного знания, элитарной и массовой культуры, диалог романа и рефлексии над романом.

Литература

1. Габоева А. М. «Правда всякой выдумки странней»: псевдодневник как жанр литературы постмодернизма (У. Бойд. «Нутро любого человека») / А. М. Габоева // Культурная жизнь Юга России. — 2011. — № 2(40). — С. 87—90. — Режим доступа : <http://kguki.com/content/cms/files/4889.pdf>.
2. Калинина Э. И. Дифференциальные черты дневника как гипержанра / Э. И. Калинина // Вестник Кузбасской пед. академии. — 2010. — № 1. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://vestnik.kuzsra.ru/articles/2>.
3. Киньяр П. Записки на табличках Апронении Авиции / Паскаль Киньяр. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 256 с.
4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.

5. Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн / Е. Г. Местергази // Non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. — М. : Совпадение, 2007. — 340 с.
6. Михеев М. Дневник в России XIX–XX века — эго-текст, или пред-текст. [Текст] / М. Михеев. — М., 2006. — 222 с.
7. Никола М. И. Античность в романах Паскаля Киньяра / М. И. Никола. — Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Литературоведение. — №4 (2). — 2013. — С. 107–111.
8. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра: Великобритания, Германия, Австрия / Ю. С. Райнеке. — Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. — М., 2002. — 211 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/istoricheskii-roman-postmodernizma-i-traditsii-zhanra-velikobritaniya-germaniya-avstriya#ixzz3F0zPaHPR>
9. Смирнова Н. А. Zeitroman Паскаля Киньяра : («Записки на табличках Апронении Авиции») / Н. А. Смирнова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения : материалы Четвертых Андреев. чтений : сб. науч. ст. / [редкол. : Н. Т. Пахсарьян, М. Ю. Осокин, Н. А. Литвиненко]. — М., 2006. — С. 121–127. — Режим доступа : <http://natara.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiyey-n-t-pahsaryan/eitroman-paskalya-kinyara-zapiski-na-tablichkah-apronenii-avitsii.html>
10. Шарифова С. Ш. Типы документально-художественного романа / С. Ш. Шарифова // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. — 2011. — №23. — С. 271–277. — Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/tipy-dokumentalno-hudozhestvennogo-romana>
11. Шевякова Э. Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы: автореф. дис... доктора филол. наук: спец. 10.01.03 «Западноевропейская литература» / Э. Н. Шевякова. — М., 2009. — 34 с. — Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/sovremennaya-frantsuzskaya-proza-rubezha-vekov>
12. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction / Linda Hutcheon. — New-York : Routledge, 1988. — 268 p.

УДК 821.14'02 — 22Аристофан.09

А. В. Литовская

Харьковский национальный медицинский университет

Своеобразие и значение современной рецепции наследия Аристофана

Литовська О. В. Своєрідність та значення сучасної рецепції спадщини Арістофана. Від початку XXI століття у світовій науці спостерігається зростання інтересу до давньогрецької драматургії. Усе більш помітною постає присутність творів Арістофана на міжнародній театральній сцені. Ідейна та композиційна своєрідність аристофанівських комедій суголосне домінуючим у сучасному театрі принципам неаристотелівської драми. Звернення до спадщини Арістофана дозволяє простежити генезу некласичної театральної традиції і сприяє переосмисленню сучасним театром самого себе через звернення до витоків.
Ключові слова: *Арістофан, комедія, неаристотелівська драма, театр.*

Литовская А. В. Своеобразие и значение современной рецепции наследия Аристофана. С начала XXI века в мировой науке наблюдается рост интереса к древнегреческой драматургии. Все более заметным становится присутствие произведений Аристофана на международной театральной сцене. Идейное и композиционное своеобразие аристофановских комедий созвучно доминирующим в современном театре принципам неаристотелевской драмы. Обращение к наследию Аристофана позволяет проследить генезис неклассической театральной традиции и способствует переосмыслению современным театром самого себя через обращение к истокам.
Ключевые слова: *Аристофан, комедия, неаристотелевская драма, театр.*

© Литовская А. В., 2014

Lytovskaya A. V. Feature and value of Aristophanes' heritage modern reception. Since the beginning of the XXI century a growing interest in ancient Greek drama has emerged in the world science. The presence of Aristophanes' works on the international theater scene is becoming more apparent. Peculiarity of ideas and composition of Aristophanic comedies is coherent to principles of non-Aristotelean drama dominating in modern theatre. Treatment of Aristophanes' heritage allows tracing the genesis on non-classical theatrical tradition and enables modern theatre to rethink itself by appealing to the origins.

Key words: *Aristophanes, comedy, non-Aristotelian drama, theatre.*

Сегодня возросший интерес к античному театру и драматургии отмечают как исследователи театра и театральные критики (В. Головчинер, Н. Казьмина, О. Скорочкина) [2; 4; 6], так и антиковеды и филологи-классики (Я. Забудская, О. Кулишова, И. Суриков, Д. Трубочкин) [3; 5; 7; 9].

В силу многовековой традиции «представления о трагедии как о центральном жанре драматургии» [11: 18] внимание исследователей сосредоточено, прежде всего, на древнегреческой трагедии. Но за последнее десятилетие ситуация существенно изменилась. О трансформациях свидетельствуют как труды теоретиков, переоценивающих значение комедии как жанра (М. Андреев, В. Хализев), так и работы современных режиссеров, которые все активнее включают произведения Аристофана в театральные репертуар.

Цель нашей статьи — выявление предпосылок современной смены парадигмы в рецепции наследия Аристофана и анализ своеобразия этого процесса.

Следует оговорить, что в этой работе мы обращаемся к современному опыту российской и украинской науки и театра. За рубежом интерес исследователей и театральных деятелей к Аристофану был стабильно высоким на протяжении всего XX века и продолжает оставаться таковым сегодня. Это обусловило появление ряда систематизирующих работ в первое десятилетие XXI века (напр., *Aristophanes in Performance 421 BC–AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*, 2007 [12]).

Что касается постсоветской театральной действительности, то интерес к античному наследию закономерно начался с трагедий. По словам О. Скорочкиной, в начале нулевых античные трагедии «корреспондируют с новейшей русской реальностью, как никакая новая драма не переключается», а «древнегреческая трагедия звучит сегодня практически в стиле non-fiction» [6].

Постепенно на смену «Медее» и «Электре» приходят комедии Аристофана. В летнем репертуаре Севастопольского академического русского драматического театра им. А. В. Лу-

начарского в 2006 году появляются «Лягушки»; в 2008 году — «Женщины в народном собрании», а в 2010 — «Облака». Могло показаться, что такое репертуарное решение определено экзотикой антуража театра под открытым небом в античном Херсонесе.

Представление о случайности обращения к наследию Аристофана легко опровергнуть. В 2013 году состоялись три постановки аристофановских комедий: 14 марта 2013 года в Москве Первая студия театра имени Вахтангова открылась премьерой спектакля по мотивам пьесы Аристофана «Птицы» (реж. М. Милькис). 14 апреля 2013 года в театре «Ленком» прошла премьера спектакля «Небесные странники», который позиционировался как сценическая фантазия Марка Захарова на тему Аристофана и Чехова. 5 декабря 2013 года в Киевском академическом театре драмы и комедии на левом берегу Днепра состоялась премьера спектакля «Чего хотят женщины. Комедия о силе слабого пола». В своей сценической версии режиссер Андрей Билоус опирался на комедии Аристофана «Женщины в народном собрании», «Лисистрата», «Мир», «Ахарняне».

В 2014 году появляются новые постановки аристофановских комедий. В Кремлевском дворце Государственный академический театр классического балета представил балет «Лисистрата» по пьесе Аристофана. В сентябре этого года запланирована премьера «Птиц» в постановке Глеба Черепанова в театре «Et Cetera». В Московском академическом театре сатиры Нина Чусова поставила «Лисистрату».

Чем объяснить этот интерес к Аристофану? Является ли это попыткой угнаться за мировой модой или реализацией каких-то внутренних тенденций современного театра?

В пьесах Аристофана литературоведы, в первую очередь, прочитывают политический аспект. Рубеж V–IV вв. до н.э. — период кризиса афинского полиса, что не могло не наложить отпечаток на творчество комедиографа. И сегодня, по мнению Д. Трубочкина, популярность аристофановских комедий свя-

зана с присущим им свойством «антикризисного менеджмента» [9].

И действительно, анонсируя грядущую премьеру «Птиц», Глеб Черепанов говорит о политическом аспекте: «В "Птицах" прямые параллели с современностью. Мы делаем спектакль про возникновение диктатуры, фашизма или чего-то подобного в обществе» [8].

Однако в уже осуществленных российских и украинских постановках политический модус произведений Аристофана ослаблен. Режиссеры не стремятся вводить злободневные конфликты в оригинальный сюжет, а возможности направленной на власть имущих сатирической инвективы практически не используются.

В этом контексте приобретает особое значение объяснение Н. Казминой возросшего интереса современного российского театра к древнегреческой трагедии. Театральная критик писала о «подсознательном стремлении» театра и зрителя к «символу гармонии, «золотому сечению» сцены, а также к крупности конфликта, к взрыву эмоций — к другому масштабу людей и событий. К текстам, которые опираются на определенные этические и эстетические нормы» [4:110].

Можно ли применить данную гипотезу к комедии? С одной стороны, Аристофан невероятно далек от того, что принято считать «золотым сечением». На это указывали В. Ярхо, А. Лосев, О. Фрейденберг, утверждая, что его произведения несценичны и не могут быть поняты современным зрителем. Так, М. Андреев не включает произведения Аристофана в ряд «классических комедий» [1]. Причина такого отношения видится в том, что комедии Аристофана не укладываются в аристотелевский канон, который и по сей день остается главным мерилем драматических произведений.

С другой стороны, разве именно в XX веке не утвердилось существование другого канона, иного «золотого сечения»? После теории и практики Б. Брехта сомнений в существовании неаристотелевского театра быть не может. Другое дело — его определение, характеристика, генезис. Споры об этом велись на протяжении прошлого века, не прекращаются они и сегодня.

Поиск истоков неаристотелевского театра является одной из важнейших составляющих самоидентификации современного театра. Б. Брехт, Ф. Клотц, П. Пави видели истоки в творчестве Шекспира. Согласно утвержде-

нию А. Чиркова, черты неаристотелевского театра возможно обнаружить и на более ранних этапах развития европейской драмы: «...начиная с древнейших времен существовали и продолжают существовать две типологически значимые тенденции в драматическом искусстве — аристотелевская и неаристотелевская драма» [10: 9].

В этом плане закономерным представляется «внезапный» интерес к Аристофану. Современный театр действительно обращается к «золотому сечению» драматургии. Но сегодня зритель готов увидеть, а театр готов показать зрителю классическую драму во всей полноте ее «неклассичности». И на этом фоне драматургия Аристофана оказывается органически включенной в развертывание диалога неаристотелевского театра XX–XXI вв. с его античными истоками.

В комедиях Аристофана признаки неаристотелевского театра столь отчетливо проявляются едва ли не впервые в истории литературной драмы. Эпизодность композиции, дискретность сюжета, соположение нескольких сюжетных линий, монтаж, нарушение театральной иллюзии, условность места и времени, языковое многообразие позволяют Аристофану смешивать высокое и низкое, комическое и трагическое, реальность и фантастику. Возможно, именно поэтому современному театру, далеко ушедшему от преклонения перед аристотелевской «Поэтикой», оказалось под силу воспринять наследие Аристофана во всей его сложности.

Особого внимания заслуживает обращение постановщиков к комедиям Аристофана «Лягушки», «Облака», «Птицы». Среди антиковедов неоднократно отмечалась проблематичность однозначной трактовки их идейного содержания и слабость этих пьес в композиционном плане. Однако эти комедии чрезвычайно популярны среди современных театральных режиссеров.

Так, в «Птицах» театра Вахтангова исходная фабула полностью сохранена: афинянин Писфетер и Эвельпид покинули Афины в надежде отыскать лучшее место для жизни. Встретив птиц, Писфетер предлагает им построить новый птичий город, чтобы возродить былую власть пернатых над людьми и богами. Сам Писфетер становится главой нового города, а после осуществления своего замысла берет в жены дочь Зевса — Василию.

В современной постановке ряд акцентов смещается. Во-первых, сквозным является

мотив «театральности» происходящего. На сцене сидят три «зрителя», которые то наблюдают за происходящим действием, то сами становятся его участниками. Усиливают ощущение «театра в театре» и многочисленные отступления. Например, прервав обсуждение необходимости поиска царя птиц, Террея, Писфетер внезапно начинает обсуждать с Эвельпидом достоинства «Афинского драматического театра имени Зевса» и его художественного руководителя.

Во-вторых, у Михаила Милькиса действие пьесы начинается и заканчивается тем, что зрители видят лежащего на сцене человека, который и оказывается Писфетером. В финале объявляют, что он погиб еще в самом начале этой истории, обрекая себя на отстранение. Следовательно, речь идет не о неразрывном единстве человека и полиса, как это было у Аристофана, а о человеке то ли отстраненном, то ли отстраняющемся от социума.

Опираясь на заложенную Аристофаном раздробленность эпизодов, режиссер вводит множество новых относительно оригинального текста фрагментов. Подчас их организация парадоксальна. Так, зрители наблюдают то за групповой психотерапией Медеи, Эдипа и Ореста, то за исполняемой на грузинском языке сценкой, изображающей историю отношений А. Пушкина и Н. Гончаровой. Тотальная театральность усиливается за счет условности костюмов и минималистических декораций.

Многочисленность эпизодов позволяет говорить сразу о многом: о любви, о государстве, об ответственности за свой выбор, о свободе, о власти, о правах человека, о судьбе поэта, о жизненности театра и театральности жизни. Многообразие тем обусловливает обращение к различным театральным техникам. В спектакле используются элементы кукольного театра, театра теней, танцы и язык жестов.

Все это разнообразие тем и художественных средств не разрушает внутреннее единство спектакля. Пути к обретению свободы столь же многообразны, как и попытки ее удержать, — вот чем оборачивается этот калейдоскоп в истории Писфетера, получившего крылья, построившего птичий город и восторжествовавшего над богами.

Ослабление социально-политической проблематики не знаменует разрыв с установками Аристофана. «Птицы» по-прежнему

повествуют о субстанциальных конфликтах, неразрешимых противоречиях самого человеческого бытия, будь то неотвратимый крах полиса или осознание пределов личностной свободы, символом которой и становятся птичьи крылья.

Является ли современная интерпретация разрушением первоосновы и пренебрежением к аристофановской театральности эстетике? На наш взгляд — ни в коем случае!

В самом аристофановском тексте заложен потенциал для такого развертывания, которое получают его пьесы сегодня. Аристофан предоставляет столь необходимую современным режиссерам свободу в плане организации повествования и выбора средств для его воплощения.

Именно это позволило режиссеру Севастопольского театра Евгению Журавкину в постановке «Облаков» сместить акцент с дискутируемого в литературоведческих трудах, но далекого от современных зрителей вопроса об отношении Аристофана к Сократу, на не менее значимые в комедии проблемы новой и старой системы ценностей, отношений отцов и детей, вечно актуальной, но по-прежнему не решенной проблемы выбора между правдой и кривдой. Органично происходит смена последовательности эпизодов, вполне в духе Аристофана осуществляется отстранение за счет вставных музыкальных номеров. Трио мексиканских музыкантов, заблудившихся в Херсонесе, становятся участниками как сценического, так и внесценического хронотопа.

Не вступает в противоречие с аристофановскими театральными принципами активное вовлечение в действие зрителей в другой постановке Севастопольского театра — «Женщины в народном собрании». В этой комедии получает интересное развитие и установка Аристофана на подчеркнутую театральность: не только женщины переодеваются мужчинами, чтобы захватить власть в Афинах, но в финале современной интерпретации перед зрителями предстают уже переодетые женщинами мужчины. Теперь мужчины репетируют, как они будут возвращать себе власть.

Следовательно, освоив модернистский и постмодернистский опыт, современный театр готов увидеть и показать зрителю классическую драму в совершенно новом ракурсе. Классическое наследие древних греков предстает сегодня в полноте своей «неклас-

сичности». Это одна из главных причин того, что сегодня драматургия Аристофана, способность которого нарушать любые установления и каноны отмечали уже его современники, занимает все более значимое место в репертуаре современных театров.

Обращение театра XXI века к наследию Аристофана в плане актуализации истоков неклассической традиции позволяет переосмыслить динамику становления и развития как аристотелевской, так и неаристотелевской тенденции в драматическом искусстве Европы.

Литература

1. Андреев М. Л. Классическая европейская комедия : структура и формы / М. Л. Андреев. — М. : РГГУ, 2011. — 234 с.
2. Головчинер В. Е. О двух разновидностях эпической драмы в русской литературе XX века / В. Е. Головчинер // Брехтівський часопис (Brecht-Heft) : статті, доповіді, есе : зб. наук. праць (філолог. науки): № 1 / ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. — Житомир : Житомир. ун-т ім. Івана Франка, 2011. — С. 19—33.
3. Забудская Я. Рецепция как элемент сюжетосложения комедии [Электронный ресурс] / Яна Забудская // Вопросы классической филологии. Вып. XV. ΝΥΜΦΩΝ ΑΝΤΡΟΝ [Пещера нимф] : сб. статей в честь А. А. Тахо-Годи. — М. : Никея, 2010. — С. 104—117. — Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~classic/doc/sbornik--a-a-tacho-godi.pdf>
4. Казьмина Н. «Античное приключение» русской сцены / Наталья Казьмина // Вопросы театра. — 2009. — № 1–2. — С. 107—168.
5. Кулишова О. В. Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. / О. В. Кулишова — СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2014. — 320 с.
6. Скорочкина О. Октябрь 2005.doc: старая новая драма / Ольга Скорочкина // Петербургский театральный журнал. — 2005. — № 4(42). — С. 6—11.
7. Суриков И. Е. О религиозной специфике жанра древней аттической комедии / И. Е. Суриков // Проблемы истории, филологии, культуры / Магнитог. гос. ун-т. — 2002. — № 12. — С. 59—72.
8. Театр «Et Cetera» выпускает премьеру спектакля «Птицы» по Аристофану / Новости телеканала «Культура», 29.04.2014. — Режим доступа http://tvkultura.ru/article/show/article_id/111351
9. Трубочкин Д. «Антикризисный менеджмент». О летнем греческом фестивале — 2012 / Д. Трубочкин // Вопросы театра. — 2012. — № 3–4. — С. 236—244.
10. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков. — К. : Вища школа, 1988. — 160 с.
11. Хализев В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения / В. Е. Хализев // Анализ драматического произведения : межвуз. сборник ; под. ред. проф. В. М. Марковича. — Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1988. — С. 6—27.
12. Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs / Edith Hall, Amanda Wigley (ed.). — London : Legenda, 2007. — 390 p.

УДК 821.111(73)

А. С. Стовба

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Поэтика телесности в триптихе Джона Барта «Химера»

Стовба Г. С. Поэтика телесности в триптихе Джона Барта «Химера». Основну увагу сконцентровано на дослідженні телесності в оповіданні «Персеїда». Доводиться, що телесність є системоутворюючим принципом організації тексту «Персеїди». Текст пригод Персея, що існує лише завдяки артикуляції, будується згідно основним принципам телесності: цілісності і симетричності. Мотив спіралеподібної мушлі корелює зі структурою ніцшеанського вічного повернення, в якому безперервно кружляють герої бартівського оповідання, що перетворилися на зірки.

Ключові слова: тіло, телесність, міф, Персей, мушля, екфрасис.

Stovba A. C. Поэтика телесности в триптихе Джона Барта «Химера». Основное внимание сконцентрировано на исследовании телесности в рассказе «Персеида». Доказывается, что телесность является системообразующим принципом организации текста «Персеиды». Текст приключений Персея, который существует только благодаря его артикуляции, строится согласно основным принципам телесности: целостности и симметричности. Мотив спиралевидной раковины соотносится со структурой ницшеанского вечного возвращения, в котором постоянно кружатся превратившиеся в звезды герои бартовского рассказа.
Ключевые слова: *тело, телесность, миф, Персей, раковина, экфрасис.*

Stovba A. S. Poetics of Corporality in John Barth's Triptych "Chimera". In the article the main attention concentrates on the research of corporality in "Perseid". It is argued that corporality is the basic structure principle, which organizes text of "Perseid". The text of Perseus's adventures exists only because of its articulation; the main corporality principles: completeness and symmetry lay in the foundation of this text construction. The motif of spiral seashell correlates with the structure of Nietzschean eternal return, in which the transformed into immortal stars bodies of heroes whirl.
Key words: *body, corporality, myth, Perseus, seashell, ekphrasis.*

Книга признанного классика американского постмодернизма Джона Барта «Химера» состоит из трех частей, подобно древнегреческому мифологическому существу с головой льва, телом козы и хвостом змеи. В «Дуньязадиаде» излагается альтернативная версия создания сказок 1001 ночи, а в «Персеиде» и «Беллерофониаде» происходит деконструкция древнегреческих мифов о Персее и Беллерофонте. Как причудливое тело мифологического зверя избегает научной классификации, так и «Химера» Дж. Барта не поддается четкому жанровому определению. Одни литературоведы называют книгу сборником рассказов (мы разделяем эту точку зрения), ввиду слабых сюжетных взаимосвязей трех частей (И. Волков, Н. Кирева, Н. Мельников, О. Старшова [3; 6; 8; 14]), другие определяют «Химеру» как роман, учитывая множественные интертекстуальные отсылки между тремя частями, круговую структуру повествования (А. Зверев, О. Радомская, А. Абрамов, А. Полушкин [5; 13; 1]). Данное произведение хорошо исследовано литературоведением с точки зрения богатства интертекстуальных связей (И. В. Волков, Н. С. Олизько [3; 10]), метатекстуальности и форм авторского присутствия в тексте (А. А. Абрамов, А. С. Полушкин, О. А. Старшова [1; 14]); проанализированы трансформации мифов и традиционных сюжетов (Т. Н. Денисова, О. Радомская [4; 13]), игровые стратегии постмодернистского текста «Химеры» (М. Коваль [7]). Однако без внимания исследователей остался дискурс телесности, довольно ярко проявляющийся в тексте бартовского сборника. Отметим, что в последние три десятилетия проблема телесности активно осмысливается не только философами неклассических школ (например, феноменологической — В. Подорога, М. Мер-

ло-Понти, постструктуралистской — Р. Барт, Ю. Кристева), но также теоретиками и историками литературы (Е. Фарино, Е. Д. Полтаробатько [15; 12]).

Триптих насыщен телесными аллюзиями и символикой телесности, тело Химеры — это три части текста, рассказ Шахразады сопровождается сексуальными играми с султаном, а предсказатель Полиид из «Беллерофониады» периодически превращается в Текст. В «Персеиде», на наш взгляд, телесность выступает системообразующим принципом организации текста, чем и обусловлен выбор объекта нашего анализа. Следовательно, целью данной статьи является исследование поэтики телесности в «Персеиде» Дж. Барта.

Интертекстуальным источником Дж. Барту служит древнегреческий миф о Персее, но миф является лишь оболочкой, сюжетной скорлупой, которую автор населяет персонажами из мифологии (ее виртуозное знание позволяет Дж. Барту произвольно путешествовать по мифологическому тексту и создавать свой текст). Именно из этой скорлупы рождается новая история-продолжение, объясняющая вознесение и превращение в звезды Персея, Андромеды, Кассиопеи и др.

Повествование ведет Персей, вспоминая, как он оказался через двадцать лет после своих легендарных подвигов в храме, воздвигнутом в его же честь жрицей Каликсой. Тогда Персей был уверен, что умер. Герой обнаруживает себя в центре спиралевидного, напоминающего раковину, храма, на стенах которого изображены сцены из его юности (классический сюжет мифа — на внутренней части спирали, бартовский сюжет — на внешней стороне той же стены). Символ раковины дублируется на потолке и стенах храма, форма пупка Каликсы тоже имеет спиралевидную форму, ведь она — жрица

храма. Тело Персея — это не только центр храма, но и центр истории, поскольку все картины с подвигами расположены справа и слева от тела героя: «Первая, ничуть не шире кровати, *одесную* изножья которой она отпочковывалась, показывала заточенную из противозачаточных соображений моим само-надеянным дедушкой Акрисием в медную башню Матушку Данаю... Колонна отделяла это панно от следующего *по левому борту*: Акрисий рассудил, что история, рассказанная моей мамочкой, сплошной обман...» [2:16]. Таким образом, текст жизни Персея, спираль храма, и есть тело Персея, подобно моллюску, представляющему единое целое со спиралью раковины. Такое понимание вписанного в мир тела характерно для современных философских концепций. Российский философ В.Подорога, опираясь на феноменолога М. Мерло-Понти, пишет: «... тело вписано в мир, как и мир со всеми его значениями вписан в него (Мерло-Понти); оно равномерно, адаптивно и позволяет нам совершать переходы от непосредственного физиологического опыта к воображаемым символическим, спиритуальным образам телесности и тем самым каждый раз преодолевать пропасть между нашим внутренним образом тела и реальностью объектов мира» [11:184].

Естественная форма раковины являет собой природное воплощение «принципа золотого сечения», который реализуется в идеальных пропорциях древнегреческих статуй. Тело Каликсы, действительно, совершенно, а вот тело сорокалетнего Персея давно не соответствует античным пропорциям: «...но я утратил и свой блеск, и свои золотые кудри: минуло двадцать лет, как я обезглавил Медузу; я набрал двадцать лишних килограммов весу и умирал со скуки...» [2:17]. Ирония ситуации заключается в том, что пребывая в возрасте наивысшего телесного и духовного расцвета — акме — Персей в своем переживании кризиса середины жизни, больше напоминает мужчину XX века, нежели древнегреческого героя. Бартовское свободное жонглирование сюжетами, элементами культурных кодов, временные скачки, использование современной лексики, ирония каждый раз остраивают повествование и подчеркивают его условность. Деконструируемые персонажи теряют свою мифологическую глубину, но обретают совершенно конкретные телесные черты. Персей говорит о психологическом окаменении, поскольку подвиги, совер-

шенные им в юности, сковали его на всю жизнь: «...постепенно я пришел к убеждению, что каменею, и спросил у своего врача, не может ли это быть запоздалым результатом облучения Медузой» [2:17]. Однако конкретным подтверждением окаменения является сексуальное бессилие, т.е. скованным оказывается его тело.

Важная роль в данном повествовании отведена экфрасису. Персей восстанавливает позабытые события, смотря на искусные изображения своих подвигов. Узнав, что Афина сжалась над Медузой, и не только вернула ее к жизни, но и наделила способностью оживлять окаменевшую плоть, Персей, в надежде на омоложение, отправляется на поиски Медузы, оставив Андромеду в объятиях своего юного брата Даная. Вторая фаза подвигов зеркально отражает деяния юности: «...каждая сцена второго витка вторит своему двойнику из первого, позади которого она расположена» [2:23]. Эта зеркальность и повторяемость соответствует одному из основных телесных принципов — симметрии. Посланица Афины, незнакомка в капюшоне, сообщает, что Персей должен пройти тот же путь, но без магических приспособлений: без крылатых сандалий, шлема-невидимки, кибисиса и щита Афины. Мифологическая мысль олимпийского периода наделила Персея приспособлениями богини мудрости Афины для борьбы с хтоническими порождениями. Эти приспособления — символ разума, противостоящего ужасу перед неведомым. Бартовский Персей лишен поддержки Афины, ему помогает хтоническое существо — Медуза (незнакомка в капюшоне), а вместо снаряжения — только его тело: «Из-под мантии она (незнакомка в капюшоне) извлекла обнаженный золотой кинжал — точь-в-точь мой фаллос и по длине, и по прямизне. Я впал в уныние, ибо то, чему, чего доброго, никогда не проиграть в любви, никогда не победит в войне. — Только это, — сказала она, — и твои голые руки» [2:22]. Задача второго витка подвигов Персея — в пассивном подчинении событиям. Ведь окаменевшее тело не способно ни к действиям, ни к любви. Именно поэтому Персей идет камнем ко дну озера Тритон, когда пытается достать утерянный много лет назад глаз Грай. Каменное тело не способно любить Медузу — незнакомку в капюшоне, тело которой напоминает прекрасные греческие статуи: «У нее было просторное и нежное юное тело, с широкими бедрами и маленькой грудью»

[2:22]. Медуза спасает Персея из озера, приносит в храм Каликсы, чтобы Персей снова стал Персеем.

С помощью экфрасиса происходит не только разворачивание сюжета бартовского мифа, но и выход Персея из психологического и соматико-сексуального оцепенения. Герой описывает вновь увиденные изображения на стенах храма, вспоминает только определенную часть рассказа, и, в большинстве случаев, переживает неудачное соитие с Каликсой. Таким образом, рассказ переплетается с телесным и эротическим началом: до тех пор пока Персей не вспомнит всю историю до конца, он не может овладеть Каликсой. Тело взаимосвязано с рассказом, со способом его рассказывания — артикуляцией. Исследуя феноменологию тела, В. Подорога пишет: «Тело выступает как объект, мое тело с его модальностями присутствия-в-мире, способности-к-обладанию, внутренним чувством, а также как аффект, выходящая во вне экзотичность, жест или процесс письма и чтения или артикуляция, речь» [11:184–187]. Следовательно, рассказ телесен по своей природе — он рождается в процессе артикуляции. Тело Персея — текстуально, т.к. оно освобождается от окаменения при помощи рассказа. Принцип телесной целостности переносится на целостность текста.

Рассказ продолжается в диалоге звезд Персея и Медузы, а обретший свое тело Персей отправляется, покинув храм Каликсы, в Иоппу, чтобы повторить свои подвиги.

Мотив спиралевидной раковины перерастает в круговую структуру постоянно повторяющегося сюжета, которая подобна структуре ницшеанского вечного возвращения. Возвращение Персея в Иоппу влечет за собой новую битву во дворце. Андромеда с Данаем решили расправиться с одряхлевшим Персеем, приготовив ему засаду в тронном зале, но они не знают, что Персей обрел свое тело и способен действовать. И если в первый раз в борьбе за руку Андромеды Персей в том самом зале оставляет тела окаменевших соперников, воспользовавшись головой Горгоны, то во второй раз, среди окаменевших ста-

туй возвышается гора убитых Персеем тел: «Еще теплая плоть сплошь и рядом перемелалась давным-давно застывшей» [2:29]. Копии событий множатся, отражаясь друг в друге: Персей убивает Даная кубком, на котором изображена сцена двадцатилетней давности — его битва с Финеем. Персей владеет своим телом, а значит и текстом о себе, он совершает убийство и решается открыть лицо прекрасной Медузы.

Мотив возвращения, повторения прослеживается в каждом персонаже: Персей мечтает вернуть себе молодость и Андромеду, Андромеда влюбляется в Даная (он — копия двадцатилетнего Персея), Кефей (отец Андромеды) надеется на возрождение чувств своей жены, Кассиопеи, Медуза — обрести прежнюю красоту и любовь Персея. Время жестоко расправляется с телами всех героев Персеиды, они уже не являются вечно юными персонажами мифа, их тела дряхлеют, а силы уходят. Взгляд явившейся Медузы превращает тела всех героев в небесные тела — в звезды, которые вечно кружат по небосводу и каждую ночь рассказывают друг другу Персеиду. Окаменение, которое принес взгляд Медузы, не умерщвляет, но дарует вечность, а герои Персеиды превращаются в бесконечно повторяющийся рассказ о самих себе.

Таким образом, телесность является системообразующим принципом организации текста «Персеиды». В тексте реализуются основные принципы телесности: целостности и симметричности. При помощи артикуляции рассказа о самом себе осуществляется освобождение Персея от духовного и телесного окаменения, его сексуальное раскрепощение. Мотив спиралевидной раковины взаимосвязан с круговой структурой постоянно повторяющегося сюжета, которая подобна структуре ницшеанского вечного возвращения. Все герои бартовского сюжета вовлечены в это бесконечное повторение, а их тела обретают вечность, превратившись в звезды.

В перспективе дальнейших исследований представляется рассмотрение поэтики телесности в «Дуньязиаде» и «Беллерофониаде» из триптиха «Химера» Джона Барта.

Литература

1. Абрамов А. А. Развитие техники метаповествования в творчестве Дж. Барта: от сборника «Заблудившись в комнате смеха» до романа-триптиха «Химера» / А. А. Абрамов, А. С. Полушкин // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур : материалы Всеросс. студ. науч.-практ. конф. (9 апр.2013 г.) : В 2 ч. — Пермь : Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 2013. — Ч. 1. — С. 5—9.

2. Барт Дж. Химера [Електронний ресурс] / Дж. Барт ; [пер. с англ. В. Е. Лапицкий]. — М. : Симпозиум, 2000. — 79 с. — Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/>
3. Волков И. В. Интертекстуальность и пародия в творчестве Джона Барта: дис...канд. филол. наук.: 10.01.03 / И.В. Волков — Р. н/Д., 2006. — 224 с.
4. Денисова Т. Н. Художня практика постмодернізму в США [Електронний ресурс] / Т. Н. Денисова // Сучасна американська література. Проблеми вивчення та викладання. — С. 6—18. — Режим доступа : lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/185/4.pdf
5. Зверев А. М. Модернизм в литературе США : формирование, эволюция, кризис / А. М. Зверев. — М. : Наука, 1979. — 320 с.
6. Киреева Н. В. Джон Барт и Томас Пинчон: культовый автор и/или классик? / Н. В. Киреева // Вопросы литературы. — 2008. — № 2. — С. 73—99.
7. Коваль М. Р. Гра в романі і гра в роман (про творчість Джона Барта) / Марта Романівна Коваль. — Львів : Піраміда, 2000. — 121 с.
8. Мельников Н. Г. Чудовищная проза Джона Барта / Николай Мельников // Иностранная литература. — 2003. — № 4. — С. 276—282.
9. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; [Пер.с фр. под. ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. — СПб. : Ювента; Наука, 1999. — 606 с.
10. Олизько Н. С. Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа : монография / Н. С. Олизько. — Челябинск : ООО «Энциклопедия», 2007. — 158 с.
11. Подорога В. А. Выражение и смысл / В. А. Подорога. — М. : Ad Marginem, 1995. — 427 с.
12. Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе : дис...кандидата филол. наук : 10.01.01 / Полтаробатько Елена Дмитриевна. — М., 2009. — 189 с.
13. Радомська О. Традиція в постмодерністському тексті («Химера» Дж. Барта) / Радомська О. // Слово і час. — 2007. — № 3. — С. 64—69.
14. Старшова О. О. Проблема автора в творчості Джона Барта : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / О. О. Старшова. — К., 2007. — 20 с.
15. Фарино Е. Введение в литературоведение / Ежи Фарино. — СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — С. 201—229.

УДК 801.654:821.161.2-1Франко.09

І. Л. Штаєр

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Античні форми у творчості Івана Франка (версифікаційний аспект)

Штаєр І. Л. Античні форми у творчості Івана Франка (версифікаційний аспект). Окреслено чотири періоди у зрізі перекладацької діяльності Івана Франка з античної поезії: 1) 1873–1883 роки («Одіссея» Гомера, «Електра» Софокла, «Про природу речей» Лукреція та ін.); 1893–1894 роки («Едіп-цар» та «Едіп у Колоні» Софокла, поезії Піндара, Горация й Овідія); 1900 рік («Геро й Леандер»); 1908–1915 роки (з творів Менандра, Аристофана, Овідія та ін.). Увагу зосереджено на основних віршових формах, використаних у перекладах. У статті схарактеризовано оригінальні поетичні твори Івана Франка з античними формами та простежено еволюцію у поглядах письменника на переклад і відтворення античних віршових розмірів. **Ключові слова:** *силабо-тонічні відповідники, силабо-тонічні імітації, гекзаметр, елегійний дистих, дактило-хореїчні (дольникові) верси, акцентний вірш, тактовик, цезура.*

Штаер И. Л. Античные формы в творчестве Ивана Франко (версификационный аспект). Определены четыре периода в срезе переводческой деятельности Ивана Франко по античной поэзии: 1) 1873–1883 годы («Одиссея» Гомера, «Электра» Софокла, «О природе вещей» Лукреция и др.); 2) 1893–1894 годы («Эдип-царь» и «Эдип в Колоне» Софокла, из Пиндара, Горация, Овидия); 3) 1900 год («Геро и Леандр» Мусея); 4) 1908–1915 годы (из Менандра, Аристофана, Овидия и др.). Внимание сосредоточено на основных стихотворных формах, используемых в переводах. В статье охарактеризованы оригинальные поэтические произведения Ивана Франко с античными формами и прослежена эволюция во взглядах писателя на перевод и воспроизведение античных стихотворных размеров.

Ключевые слова: *силлабо-тонические аналоги, силлабо-тонические имитации, гекзаметр, элегический дистих, дактило-хореические (дольниковые) строки, акцентный стих, тактовик, цезура.*

Steier I. L. Ancient Forms in Ivan Franko's art (Versification Aspect). Four periods of Ivan Franko's ancient poetry translations are highlighted: 1) 1873–1883 (“Odyssey” by Homer, “Electra” by Sophocles, “On the Nature of Things” by Lucretius); 2) 1893–1894 (“Oedipus the King” and “Oedipus at Colonus” by Sophocles, poems by Pindar, Horace, etc.); 3) 1900 (“Hero and Leander” by Musaeus); 4) 1908–1915 (from Menander, Aristophanes, Ovid etc.) with the reference to main poetic forms applied. The article characterizes Ivan Franko's original poetry possessing antique forms, the evolution of the writer's views on the translation and presentation of the antique metres is elucidated.

Key words: *accentual-tonic adequacy, accentual-tonic imitations, hexameter, elegiac distich, dactylic-trochaic (dol'nik) versions, accentual verse, taktovyk, caesura.*

І. Франко займає особливе місце в освоєнні античної художньої спадщини в Україні. Він був не лише вдумливим перекладачем, критиком і популяризатором, а й широко використовував античні сюжети, образи, поетичні строфічні та метро-ритмічні форми в оригінальній творчості. Найчастіше увагу дослідників привертала перекладацька діяльність І. Франка. Зокрема, переклади з античної поезії розглядали Т. Пачовський, Є. Пеленський, М. Соневицький, Й. Дідик, М. Білик, М. Будник, М. Гольдберг, Й. Кобів, Т. Франко, Й. Баглай, Н. Корж, Л. Скорина, Б. Кузь, І. Лісовий, Б. Баглай-Соляник, Г. Загайська, М. Стріха, А. Содомора, Н. Костенко, Т. Лучук. Проте ці дослідники аналізували лише окремі аспекти перекладацької діяльності письменника, у спектрі відтворення античних форм спадщина І. Франка досліджена недостатньо. Досі немає комплексної віршознавчої праці, яка б охоплювала всі переклади І. Франка з античної поезії, що збіднює нашу уяву не лише про важливу грань поетики миття, а й про особливості української версифікації кінця ХІХ — початку ХХ століття.

Класичними мовами, античною літературою та історією І. Франко почав цікавитись ще в Дрогобицькій гімназії. Твори Гомера, Софокла, Таціта разом із Біблією справили на нього сильне враження [3:22]. У шостому класі гімназії (1873) як домашню роботу з польської мови І. Франко написав драму «Югурта» та віршовану «Легенду про прибуття Енея в Італію», фрагмент драми «Ромуль і Рем» було завданням із німецької мови [1:301]. Письменник працював над перекладами з античних літератур у всі періоди свого

життя, що дає змогу простежити еволюцію у відтворенні ним античних форм. Тому переклади з античної літератури розглянемо в діахронії. У зрізі перекладацької діяльності І. Франка з античної поезії виділяємо чотири періоди.

І. 1873–1883 роки. У цей час І. Франко перекладає давньогрецьких ліриків Гомера, Софокла й Аристофана, а також давньоримських — Лукреція та Вергілія.

Перший віршований переклад І. Франка з античної поезії — це «Одиссея» Гомера. Письменник вибрав твір, перекладу якого українською мовою ще не було. Саме тоді в Галичині з'явилися фрагменти перекладів «Іліади» в двох варіантах: перший — гекзаметричний — належав галицькому письменнику К. Климковичу, а другий — опрацьований народним віршем — С. Руданському. Очевидно, І. Франко у гімназії читав обидва переклади [8:101], але не скористався жодним із використаних розмірів. Для своєї «Одиссеї» він обрав ямб і заримував рядки. Відтворивши зміст, письменник свідомо оминув форму — йому не сподобався гекзаметричний варіант перекладу К. Климковича. Розмір перекладу Я5-6, але фіксуємо рядки Я4 і Я7, хореїчні, дактилічні й тактовикові верси.

З творчості Софокла І. Франко перекладає трагедію «Електра» та два гімни хору з «Антигони». У першому випадку І. Франко використовує силабо-тонічний відповідник ямбічного триметра — Ябц, римує рядки хорових пісень. Розмір першого гімну хору з «Антигони» — «Гімн побідний над сімома проти Фів» — Д2-4, а вірш «Сила людського духу» написаний неврегульованими трискладовиками.

З осені 1875 року І. Франко починає відвідувати лекції у Львівському університеті. Він отримує змогу глибше проникнути у світ античної літератури, знайомиться з новими авторами та їх творами. До цього періоду належать переклади двох фрагментів комедії Арістофана «Хмари», написання яких, як зазначає М. Соневицький, пов'язане з читанням цього твору в німецькому перекладі Л. Зегера [8:109]. Оскільки І. Франко перекладав не з оригіналу, то у виборі поетичних форм для перекладу орієнтувався на німецький текст. Таким чином, початок парабази з комедії перекладено хореїчним тетраметром, а розмір перекладу пароду — Д2-5. Здійснюючи останній переклад, І. Франко використав римуння, що змусило його неодноразово доповнювати текст власними вставками.

У 1880–1883 роках І. Франко перекладає поему Лукреція «Про природу речей» («De rerum natura»). Античний гекзаметр він замінює Ябц і знову використовує римуння (несистемне). До цього ж періоду належать переклади І. Франка з творчості Вергілія, з поетичною спадщиною якого письменник познайомився в старших класах гімназії. 1883 року у Львові виходить друком книга «Переводи і наслідування Осипа Шухевича з портретом і життєписом автора» за редакцією І. Франка. Він пише до неї «Передне слово», статтю «Про жите і твори Вергілія», вміщує у ній власний переклад закінчення поеми «Георгіки» та переклад поеми «Mortuum». Останню він називає «Грамотика або мужицька приправа» і використовує силабо-тонічний відповідник античного гексаметра — Дбц. Зазначимо, що переклади О. Шухевича написані плавною народною мовою та римованим віршем. І. Франко також використав римуння.

Перекладацька діяльність зумовила появу оригінальних поетичних творів з імітаціями античних розмірів. Відмінність полягала лише в тому, що в одних випадках І. Франко вдавався до античних форм в оригінальній творчості паралельно з перекладами (наприклад, І період), в інших випадках — після перекладів. У семи творах, названих «Епіграмати і ксенії» (1874), І. Франко апробує елегійний дистих. Поезія «Самійло Кішка» (1875) написана силабо-тонічним відповідником античного гексаметра (Дбц). Розмір поезії «Нема, нема вже владаря грізного...» (1882) — Я5552 — графічно схожий на дериват сапфічної строфи [2:146]. У поезіях «Земле, моя всеплодющая мати...» (1880) та «Народна гутірка про комету

1882 року» (1882) останній вкорочений рядок схожий на адоній [2:154].

II. 1893–1894 роки. До другого періоду належать переклади І. Франка з творчості давньогрецьких письменників Піндара та Софокла, а також давньоримських ліриків Горація й Овідія. Переклади гімну «До Феміди» та оди «До Хромія Айтнеянина, витязя в перегонах на возі» Піндара написані неврегульованими трискладовиками. Переклади од Горація вже більш майстерні. І. Франко переклав три оди з 1-ї книги од — «До корабля», «До Арістія Фуска», «До Аполлона», 20-те послання з 1-ї книги «Послань», назване ним «До моєї книжки», 6-ту сатиру з 2-ї книги, яку він назвав «Город і село» і 9-ту з 1-ї книги — «Причепу». Переклади надруковано у підручнику К. Лучаківського «Взори поезії і прози для п'ятої класи цісарсько-королівської гімназії у Галичині» [5:172–175]. У цей період І. Франко використовує силабо-тонічні імітації античних розмірів. Структура перекладу оди «До корабля» — силабо-тонічна імітація асклепадової строфи III. Переклад виконано різнорозмірним впорядкованим ямбом (Я5544). Цезура у перших двох рядках, як і в Горація, нерухома. Розмір перекладу оди «До Арістія Фуска» — Я555Д2 (силабо-тонічна імітація сапфічної строфи). Переклад оди «До Аполлона» написаний ямбами (Я5544), структура навіває уявлення про силабо-тонічну імітацію алкеєвої строфи. Цього разу цезура рухома, жіноча чергується з чоловічою та дактилічною.

У перекладі сатири Горація «Город і село» І. Франко витримує дактилічний гекзаметр з останньою хореїчною стопою. Переклад астрофічний, неримований, цезура рухома та змінна. Послання «До моєї книжки» та сатира «Причепу» перекладені коротким ямбічним неримованим, астрофічним віршем. Розмір першого перекладу — Я4-6, другого — Я5, але трапляються іншорозмірні верси. Цезура рухома та змінна. В оригіналі твори «До моєї книжки» та «Причепу» написані дериватом гексаметра — п'ятистоповим дактилем. І. Франко не дотримувався розміру оригіналу, бо, очевидно, вважав, що довгим рядком важко передати жартівливу форму сатир.

У цей час І. Франко знову повертається до творчості Софокла і перекладає для журналу «Житте і слово» (1894) трагедію «Едіп цар». Розмір античного драматичного діалогу — ямбічний триметр — І. Франко замінює ямбічними пентаподіями та чергує їх із три-

метром. У ліричних частинах трагедії, де багато метрично різних строф та антистроф, І. Франко відходить від оригіналу і використовує ямбічний вірш, хореїчні тетраподії, адонії, дактилічні вірші, які наслідують логаети протоджерела. Зрідка в перекладі з'являється рима. Обрані І. Франком віршові форми не завжди відповідають античним, але точно передають настрій оригіналу [1:305], хоча один із рецензентів цього перекладу, О. Макарушка, закидав І. Франкові, що він спирався більше на німецький переклад, ніж на оригінал. Йдеться про переклад Фігофа. Про негативний вплив цього перекладу на тлумачення І. Франком античного тексту писав і М. Соневицький [8:127]. Переклад драми «Едіп в Колоні» цього ж античного автора так і не з'явився друком, а в рукописах І. Франка зберігся тільки його невеликий фрагмент, перекладений ямбічним віршем, а точніше триметром каталектичним.

Ще одним античним автором, творчість якого зацікавила І. Франка у цей період, був Овідій. Саме І. Франко першим в українській літературі звернув увагу на поезію Овідія періоду вигнання. Переклади з'явилися друком 1894 року в книзі К. Лучаківського «Взори поезії і прози для п'ятої класи цісарсько-королівської гімназії у Галичині» [5:172–175], але своєрідне художньо-поетичне завершення отримали 1915 року в розвідці «Публій Овідій Назон у Томіді», в якій І. Франко використав фрагменти своїх перекладів. Із «Скорботних елегій» Овідія письменник переклав третю елегію першої книги і назвав її «Прощання». І. Франко вдається до силабо-тонічної імітації елегійного дистиха, яким написаний оригінал твору. Текст перекладу астрофічний та неримований, цезура в гекзаметричних версах рухома та змінна. У пентаметричних рядках — нерухома. Фіксуємо дактило-хореїчні (дольникові) верси, частка яких становить 7,8%. Із «Послань з Понту» І. Франко переклав третє послання четвертої книги, назвавши його «Невірному другові». Структура перекладу — також силабо-тонічна імітація елегійного дистиха, текст астрофічний та неримований, цезура в гекзаметричних версах рухома, переважно чоловіча.

До цього ж часового відтинку відносимо оригінальні поетичні твори І. Франка, віршові розміри яких — силабо-тонічні імітації античних форм. Поезії «Свічку поставив ти в церкві перед образами, багачу...» (1895), «Вбогому даток ти дав, о багачу, — се добре зробив ти...» (1895), «Серцем молився Мойсей і скорботою

духа цілого...» (1895), «Сли я здержуся від хліба, проте від гніву не здержуся...» (90-ті роки) — написані силабо-тонічним відповідником елегійного дистиха. Вірш «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!» (1896) — силабо-тонічним відповідником алкеєвої строфи.

III. 1900 рік. У цей час І. Франко починає перекладати Мусеєву поему «Геро й Леандер» та перекладає твір «Паріс і Енона» Квінта Смирненського. Обидва переклади написані силабо-тонічним відповідником античного гекзаметра — Дбц. У цей період також постають оригінальні поетичні твори з античними формами. У творах «Всякий легенди співа: атеїсти про муки Месії...» (1900), «Мелеагер» (1905) фіксуємо силабо-тонічний відповідник гекзаметра [2:229], для творів «Розмова в лісі» (1900) та «Недаром сказано: голодний лях свистить» (1902) характерна імітація ямбічного триметра. Структура творів «Стріли» (1903) та «Майові елегії» (1901) — це силабо-тонічна імітація елегійного дистиха. Двадцять два рядки у незакінченій редакції поеми «Страшний суд» (1906) написано Х8ц [2:226], що відповідає хореїчному тетраметрові.

IV. 1908–1915 роки. До цього періоду належать переклади І. Франка з творчості Менандра, Гесіода, Геронда, Арістофана, Теокріта, Гомера, Овідія; нарис «Алкей і Сапфо», розвідки «Дещо про Орфея та приписувані йому твори» й «Публій Овідій Назон у Томіді», студія «Грецькі пародисти». Сюди ж входить «Вибір із старогрецьких поетів», який складають переклади творів 64 давньогрецьких ліриків і добірка з безіменних поетів. У цей час І. Франко також закінчує переклад Мусеєвої поеми «Геро й Леандер». Оригінальних творів з античними формами на цьому етапі перекладацької діяльності І. Франка не виявлено. Розміри перекладів умовно відповідають розмірам формам античних оригіналів. Найбільш вживаний розмір — силабо-тонічний відповідник античного гекзаметра (Дбц). Цікавими з погляду версифікації є розвідки І. Франка, які складаються з фрагментів перекладів, пов'язаних між собою прозовими коментарями. Написану на вигнанні поему-інвективу Овідія «Ібіс» І. Франко перекладає майстерною силабо-тонічною імітацією елегійного дистиха, лише зрідка трапляються самі гекзаметри (в епічних відступах).

У 1914–1915 роках І. Франко знову звернувся до творчості Гомера, переклавши його гімни. У перекладі письменник витримує дактилічний гекзаметр (Дбц) з останньою хоре-

ічною стопою. Перекладаючи гімни, він дотримувався латинської, а не грецької традиції відтворення античного гекзаметра, свідченням чого є значна кількість хорейчних стоп у рядках та домінування чоловічої цезури (85,9%). Більшість цезур у гекзаметрах перебуває в сильній позиції, частка таких версів становить 80,7%. Та ці переклади належать до періоду, коли на заваді намаганням письменника стояла хвороба. У рядках фіксуємо позасхемні наголоси та атонації, переклад помережаний дольниковими (дактило-хорейчними), тактовиковими, іншорозмірними та акцентними версами. Часто спостерігаємо зміни характеру цезури, ненормативні та подвійні наголоси в словах.

Здійснюючи переклади з античної поезії, І. Франко спирався не лише на оригінал, а й на інші джерела, зокрема німецькі переклади. Саме в німецькій літературі першими почали розробляти античні квантитативні розміри в річці силабо-тоніки. У німецькій поезії, починаючи з середини XVIII ст., довгі склади передавалися наголошеними, а короткі — ненаголошеними. Було розроблено амфібрахічний (Е. Клейст), дактилічний (А. Шлегель та ін.) і дактило-хорейчний (Ф. Клопшток, Й.-В. Гьоте, Ф. Міллер та інші) гекзаметр [11:313]. Силаботонічний відповідник гекзаметра (шестистоповий дактиль з жіночим закінченням, або шести-стоповий дактиль з однією хорейною стопою) був уведений у німецьку поезію і теоретично обгрунтований ще Ф. Клопштоком. І. Франко

запозичував як розміри німецьких перекладів, так і коментарі до текстів, вказуючи у заувагах до власних перекладів джерела-посередники.

Отже, версифікаційний аналіз поетичних перекладів І. Франка з античної літератури дає підстави висловити припущення, що письменник пройшов еволюцію в поглядах на переклад, синхронізувавши відтворення змісту та форми протоджерел. На перших порах перекладацької діяльності І. Франко звертав більшу увагу на зміст твору, підбирав відповідники античних строф, близькі українській версифікації, римував рядки, часто використовував переклади-посередники, зокрема німецькі. Вже у II періоді письменник імітує розміри античної поезії, намагається навіть графічно передати строфи, рішуче відкидає римування, при перекладі орієнтується в основному на протоджерела. Останній період позначений увагою митця як до змісту, так і до форми перекладів. І. Франко редагує перекладені раніше твори, часто доповнює зміст власними міркуваннями, використовує коментарі до текстів, із фрагментів перекладів формує розвідки, нарис та студію. Якщо «Одіссею» Гомера — перший віршований переклад з античної літератури — І. Франко перекладає ямбічними римованими версами, то гімни цього ж автора у 1914–1915 роках написані майстерним силаботонічним відповідником античного гекзаметра. Наша стаття є основою для подальшого детальнішого вивчення версифікаційних особливостей перекладних та оригінальних творів поета з античними формами.

Література

1. Білик М. „Едіп цар” Софокла у перекладі Івана Франка / М. Білик // Іван Франко : статті і матеріали. — Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1960. — 36. 7. — С. 301—322.
2. Бунчук Б. Віршування Івана Франка : моногр. / Борис Бунчук ; [наук. ред. д. філол. н., проф. Мельничук Б. І.] ; Чернів. держ. ун-т ім. Ю. Федьковича. — Чернівці : Рута, 2000. — 308 с.
3. Корнійчук В. Ліричний універсум І. Франка : горизонти поезики / В. Корнійчук. — Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2004. — 488 с.
4. Костенко Н. Про гекзаметр та інші форми античного вірша в українській поезії XX ст. / Наталія Костенко // *Słowiańska Metryka Porównawcza. IX. Heksamet. Antyczne wzorce i strofy w literaturach słowiańskich. Praca zbiorowa pod redakcją Michała Łotmana i Lucylli Pszczołowskiej* — Instytut badań literackich PAN Wydawnictwo. — Warszawa, 2011. — S. 190—216.
5. Лучаківський К. Взори поезії і прози для п'ятої класи цісарсько-королівської гімназії у Галичині / К. Лучаківський. — Львів, 1894. — 175 с.
6. Лучук Т. „Із Мойрони Візантійки”: Погляд через століття / Тарас Лучук // *Вісник Львівського університету*. — 2011. — Серія філологічна. — Вип. 55.— С. 254—263.
7. Содомора А. На шляху поступу : Іван Франко — перекладач античної літератури / Андрій Содомора // *Дзвін*. — 2009. — Чис. 5/6. — С. 137—142.
8. Соневицький М. Франкові переклади з античних авторів / М. Соневицький // *Записки наукового товариства імені Шевченка*. — Т. CLXXI. Збірник філологічної секції. — Т. 24. — Нью-Йорк ; Париж, 1959. — С. 92—142.

9. Стецюк В. Іван Франко як класичний філолог / В. Стецюк // Записки наукового товариства імені Шевченка. — Т. CLXXX. Іван Франко. Збірник доповідей для відзначення 110-річчя народин і 50-річчя смерті Івана Франка. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1967—1968. — С. 19—67.

10. Турган О. Українська література кінця XIX — початку XX ст. і античність (шляхи сприйняття і засвоєння) / О. Д. Турган. — К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1995. — 176 с.

11. Український дольник: колективна монографія / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. — 432 с.

УДК 821.161.1 — 32 Брюсов. 09

Л. А. Дубинина

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Античный код в малой прозе В. Я. Брюсова:
Рея Сильвия в истории из жизни VI века**

Дубинина Л. А. Античний код у малій прозі В. Я. Брюсова: Рея Сильвія у історії з життя VI століття. У статті представлений аналіз історіософської концепції письменника та особливостей поетики новели «Рея Сильвія (Оповідання з життя VI століття)» (1914), розглянутих у зв'язку з античним кодом, який виявляє важливі структуро- і смисло- утворюючі функції: неоміфологічну, пов'язану з міфом про Рею Сильвію і його втіленням у свідомості головної героїні — Марії; історіософську (у контексті брюсовської концепції циклічності часу); естетичну (в центрі — образ величі Риму, мотив краси).

Ключові слова: міф, античний код, екфрасис, історіософія, новела.

Дубинина Л. А. Античный код в малой прозе В. Я. Брюсова: Рея Сильвия в истории из жизни VI века. В статье представлен анализ историософской концепции писателя и особенностей поэтики новеллы «Рhea Silvia (Рассказ из жизни VI века)» (1914), рассмотренных в связи с античным кодом, который обнаруживает важные структуро- и смысло- образующие функции: неомифологическую, связанную с мифом о Рее Сильвии и его воплощением в сознании главной героини — Марии; историософскую (в контексте брюсовской концепции цикличности времени); эстетическую (в центре — образ величия Рима, мотив красоты).

Ключевые слова: миф, античный код, экфрасис, историософия, новелла.

Dubinina L. A. The antique code in V. Bryusov's small prose: Reya Silviya in history of life of the VI century. The article presents an analysis of the concept of historiosophical writer and novel features of the poetics of "Rhea Silvia (The story of the life of the VI century)" (1914), considered in connection with the ancient code that detects important of structure and semantic-function: neomifologic, associated with the myth of Rhea Silvia and its embodiment in the mind of the main character — Mariya; historiosophical (in the context of the Bryusov's concept of cyclical time); aesthetic (in the center — the image of the greatness of Rome, the motif of beauty).

Keywords: myth, antique code, ekphrasis, historiosophy, short story.

На рубеже XIX и XX веков возник острый интерес к переломным эпохам, в том числе и к кардинальным изменениям, происходившим в жизни и мироощущении человека после гибели Римской империи, то есть на рубеже Античности и эпохи Средневековья. Потребность выхода на новые уровни миропонимания приводила писателей к созданию собственной системы «ключей-кодов» (в том числе и «античного») к постижению современности через призму «вечных» вопросов жизни человека.

В научных исследованиях Э. С. Даниелян [3], К. Г. Исупова [4], М. В. Покачалова [6], Н. А. Царевой [7] творческого наследия В. Я. Брюсова неоднократно отмечалось присутствие в поэзии («Психея» (1898), «Лик Медузы» (1905), «На песке» (1912), «Гимн богам» (1913) и др.) и в романах-мифах «Алтарь Победы» (1910) и «Юпитер Поверженный» (1911) писателя-символиста античных аллюзий и реминисценций. При этом античность выступала как некое вместилище сюжетов, коллизий, мотивов и образов, а «античный код» становился источником перво-

причинних смыслов и тайн, так как в его центр зачастую помещался миф. Античная же мифология, по мнению А. Ф. Лосева, «является отражением человеческой жизни, ее потребностей и стремлений, ее отношения к настоящему, прошедшему и будущему, ее идеалов и вообще всех ее материальных и духовных жизненных сил. Только понимание мифологии как разновидности конкретно-жизненного мышления превращает ее в то подлинное достояние человечества, в котором оно жизненно нуждалось в известные периоды своего развития» [5].

Ю. А. Бондаренко подчеркивала, что «символистам античность представлялась универсальной прародительницей культурно-исторического целого, одновременно являясь и темой философского анализа и предметом художественного изображения» (здесь и далее курсив мой — Л. Д.) [1:65]. Именно такой античностью предстает и в произведении Брюсова, о чем свидетельствует уже его название и подзаголовок, которые обозначают рамки эпохи Древнего Рима — ее начало (Миф о Рее Сильвии, матери основателей Рима — Ромула и Рэма) и конец (постимперская эпоха VI века).

Особо следует сказать о семантике и функциях подзаголовка. Первоначально «Рее Сильвия» имела подзаголовок — «рассказ из жизни VI века». Позже он был изменен, и рассказ стал «повестью из жизни VI века». По объему данное произведение скорее соотносимо с жанром рассказа, а не с повестью. Однако, учитывая и другие факторы, точнее было бы отнести это произведение к жанру *новеллы*. Заметим, что, изменяя определение жанра, Брюсов оставлял неизменным, видимо, более важный для него аспект, подчеркивая, что это — некая *история из жизни VI века*. Таким образом, в названии и подзаголовке акцент возникал на со- и противопоставлении *мифа* и *исторической реальности*, а кодирующая функция паратекста предвещала неомифологический текст с символически-многозначной структурой, художественно воплощающий историософские взгляды автора. Это предвещание, как показывает анализ поэтики брусосовской новеллы, вполне оправдывается.

Сюжет рассматриваемого произведения разворачивается в рамках хронотопа, воссоздающего урбанистический пейзаж полуразрушенного готами Рима и жилища обедневшего переписчика рукописей Руфия. На этом фоне в центре внимания повествователя ока-

зывается судьба его дочери Марии. Девушка, с детства погруженная в мир книг и собственных фантазий, которые оказались предпочтительнее окружающей ее разрухи, при встрече с древним артефактом — барельефом, изображавшим весталку Рее Сильвию и бога Марса, найденным на развалинах Золотого дома Нерона, начинает думать, что она и есть прекрасная Рее или Илия. Поэтому встретив и полюбив готского юношу Теодата, который выдавал себя за римлянина Агапита, она отождествляет его с богом Марсом. Таким образом, в повествование о судьбе Марии вписывается античный миф о первопредках древнего города, величественного Рима, и неомифологическая история самого Брюсова — «новый миф» о Марии-Рее.

Художественно воссоздавая эпоху VI века, Брюсов в соответствии со своими незаурядными знаниями историка и филолога в небольшое по объему произведение точно вписывает не только детали, но и выразительные подробности быта («О вине нечего было и думать, и пить надо было скверную воду из цистерн и из Тибра, так как водопроводы были разрушены готами» [2:335]), а также социально-политические реалии того времени (набеги вражеских племен, бедность и разгром Рима: «Потомки сенаторов и патрициев, дети богатейших и знатнейших родов вымаливали на улицах кусок хлеба, как нищие. Рустичиана, дочь Симмаха и вдова Боэция, протягивала руку за подаванием» [2:335]), имена римских правителей (Тотила, Нарсес, Цезарь и т.п.). Но преобладающими все же оказываются полуразрушенные античные артефакты, по обломкам которых можно судить об искусстве и культуре Древнего Рима. Поэтому, как и в лирике Брюсова, в поэтике «Рее Сильвии» очень важные функции выполняет экфрасис. В лирике же, как отмечал К. Г. Исупов, «экфрасис становится приемом эстетизации действительности и истории» [4:44]. Кроме того, «артефакт важен Брюсову как *мотивирующее средство*» [4:44] — предметы искусства как в лирике, так и в прозе Брюсова становятся некими связующими нитями, способными расширить возможности познания героя, автора и читателя.

В «Рее Сильвии» находим описания прекрасных развалин Вечного города, Золотого дома Нерона, в который попадает главная героиня, барельефа, изображавшего мифических персонажей и др. При этом создается впечатление «кинематографической» разбив-

ки повествования на кадры и их динамичную смену благодаря эффекту визуальности: «...Мария, запасшись самодельным факелом, ... спустилась в открытый ею зал... Величественный покой предстал ее взорам. Стены до половины были мраморные, а выше расписаны дивной живописью. В нишах стояли бронзовые статуи работы изумительной, казавшиеся живыми людьми. Можно было различить, что пол, засыпанный мусором и землей, был мозаичный... Через огромную дверь она проникла в целый лабиринт ходов и переходов, приведших ее в новый зал, еще более великолепный, чем первый. Дальше следовала целая анфилада покоев, убранных мрамором и золотом, стеной живописью и статуями; во многих местах еще стояла драгоценная мебель и разная домашняя утварь тонкой работы» [2:342].

Именно благодаря экфрасису, античный код получает иной вектор развития. Перед читателем «Реи Сильвии» вырисовывалась исторически эпоха VI века, но сквозь нее просвечивал античный миф о сотворении Вечного города, преломленный и возрожденный в субъективном восприятии Марии-Реи. Возможность такой многослойности художественной ткани (палимпсеста), как уже говорилось, была закодирована в паратексте брюсовского произведения. Однако, в отличие от «римских» романов-мифов Брюсова, историко-философские размышления автора фокусируются не столько на столкновении в судьбе личности язычества с христианством, сколько мифа и реальности. В центре повествования оказывается процесс преобразования полубезумной Марии в Рею Сильвию: «С каждым днем все более казалось Марии, что она странно похожа на эту древнюю весталку, и мало-помалу, в мечтах, уже не умела различить, где бедная Мария, дочь Руфия, каллиграфа, и где несчастная Илия, дочь царя Альбы Лонги. Себя самое Мария уже не называла иначе как Рея Сильвия» [2:345].

М. В. Покачалов отмечал, что в «Рее Сильвии» важную роль играет символика имен. В частности, «язычница Мария (Рея Сильвия) чертами характера и внешностью напоминает христианку Рею из "Алтаря Победы", а также девушку Сильвию из "Юпитера поверженного". Их трагическая судьба схожа с судьбой легендарной весталки» [6:76]. Представляется, что не менее, а может быть, и более важны для понимания образа Марии-Сильвии и другие претексты.

Ведь Брюсов, как в других своих новеллах из сборников малой прозы «Земная ось» (1910) и «Ночи и дни» (1913), показывает человека на грани между реальностью и миром воображения. Подобно бродяге из «Мраморной головки», или Анне Николаевне (героине новеллы «Бемоль»), Мария уходит в мир мечты и воображения и, одержимая сходством с образом на барельефе, становится другой. Как и героини сборника «Ночи и дни», Мария-Сильвия — женщина, которая поддавшись соблазну, попадает в плен своих страстей. Связь всех названных претекстов с «Реей Сильвией» обнаруживается и на других уровнях поэтики — коллизий, сюжета, мотивных комплексов и др. Такой автоинтертекст придает античному коду функцию ключа к пониманию человеческой природы.

Писатель, который в жизни играл роль черного мага, хотя и пунктирно, но точно воссоздает логику процесса ухода героев в созданный их воображением мифологизированный мир. Так, бедная Мария-Рея, встретив юношу в развалинах дворца Нерона, вообразила, а затем и поверила, что перед ней предстал бог Марс. Сила ее мифотворчества такова, что она вовлекает в свой мир-миф и возлюбленного (подобно тому, как в сологубовской новелле «Свет и тени» Володя вовлекает свою мать в мир теней). При этом юноша — гот по имени Агапит — сначала играет роль римлянина Теотада, а затем и Бога Марса.

Среди автоинтертекстуальных символических мотивов Брюсова (красоты, тайны, любви, сна) античный код позволяет обнаружить и автоинтертекстуальный мотив страсти, представленный здесь в сопряжении с библейским мотивом грехопадения, когда теряется тонкая грань между высоким и низменным, а возлюбленные становятся обычными любовниками: «Они опять бродили по пустынным покоям Золотого дома, но уже не столько влекли их картины, статуи, мраморы стен и мозаика, сколько возможность в новой комнате снова и снова упасть в объятия друг другу. Они еще мечтали о будущем Риме, который будет основан их детьми, но это радужное видение уже затмевалось счастьем несдержанных поцелуев, в пламенном дыме которых исчезала не только действительность, но и мечта. Они еще называли себя Реей Сильвией и богом Марсом, но уже стали бедными земными любовниками, счастливой четой, подобной тысячам тысяч других, живших на земле за тысячи тысяч столетий [2:351–352].

Таким образом, подобно тому, как в романе-мифе «Огненный Ангел» (1907) мастер мистификаций Брюсов стилизовал свой текст под никогда не существовавший жанр немецкого романа XVI века, «Рея Сильвия» была представлена как рассказ или повесть VI века. На самом деле подобных жанровых моделей в VI веке не существовало, и античный код здесь тоже служил мистификации, затеянной ради осмысления актуальных для рубежа XIX и XX столетий историософских проблем. Как известно, Брюсов мыслил исторический процесс как движение повторяющихся подобных циклов [3 ; 7]. На очередном витке очередной переломной эпохи символист Брюсов и многие его современники предстали перед вечной проблемой выбора между реальной действительностью и миром творческого воображения, жизнью и мифом. Выбор, который делает Мария-Сильвия в пользу мифа, с одной стороны, вносил смысл в ее существование, а с другой — служил предостережением для читателей, поскольку брюсовская новелла демонстрировала невозможность воплощения мифической реальности в жизнь. Вместо близнецов Рема и Ромула Мария-Рея родила недоношенное, бесполое, мертвое существо. Ее возлюбленный оказался не бессмертным божеством, а погибшим от пыток юношей. Что же касается самой героини, то повествователь в финале еще отчетливее, чем на протяжении всей новеллы, подчеркивает ее болезненное состояние. Только окончательно вообразив себя древней весталкой, она в безумии бросается в Тибр.

На протяжении всего повествования автор поддерживает в героине и читателе ожидание ее неизбежной гибели, ведь в древнем мифе Рею Сильвию бросают в воды Тибра. Поскольку подобной участи героиня избегает, ее самоубийство является новеллистически неожиданным. Причем, героиня совершает его не только потому, что так было предначертано мифом, а и из-за невозможности жить в мире без любимого Теодата-Агапита. С одной стороны, земная женщина победила в ней вымышленный образ, но, с другой стороны, миф дал ей возможность пережить истинные чувства, порожденные не только величием и красотой героев и мира Античности, но и божественной любовью к Марсу-Агапиту. Не случайно семантика имени «Агапит» обозначает «божественную любовь» [8]. При этом Брюсов представил героиню, относящуюся к хорошо известному ему женскому типу, уже неоднократно воссозданному в его предыдущих произведениях («Огненный ангел», «Бемоль», «В подземной тюрьме», «В зеркале»), а ее губительная в судьбе героя роль художественно преломила известные писателю жизненные коллизии, в том числе и его собственные (отношения с Ниной Петровской).

Таким образом, античный код в новелле Брюсова обнаруживает важные структуро- и смысло-образующие функции: неомифологическую, связанную с мифом о Рее Сильвии и его воплощения в сознании Марии; историософскую (в контексте брюсовской концепции цикличности времени); эстетическую (в центре — образ величия Рима, мотив красоты).

Литература

1. Бондаренко Ю. А. Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов / Ю. А. Бондаренко // Вестник Томского ГУ. — Выпуск № 329. — 2009. — С. 65—68.
2. Брюсов В. Я. Повести и рассказы / В. Я. Брюсов ; сост., вступ. ст. и прим. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова; ил. и оф. А. А. Бахмановой. — М. : Правда, 1988. — 464 с.
3. Даниелян Э. С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества / Э. С. Даниелян. — Ереван : Лингва, 2002. — 175 с.
4. Исупов К. Г. Русская эстетика истории / К. Г. Исупов. — СПб. : Высш. гуманитар. курсы, Рус. христиан. гуманитар. ин-т. — 1992. — 156 с.
5. Лосев А. Ф. Античная литература : Учебник для высшей школы / Алексей Федорович Лосев, Надежда Алексеевна Тимофеева, Гитта Абрамовна Сонкина, Н. М. Черемухина ; под ред. А. А. Тахо-Годи. [Электронный ресурс] — 7-е изд., стереотип. — Москва : ЧеРо : Омега-Л, 2005. — 542 с. Режим доступа : <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/losev/greciya.htm>
6. Покачалов М. В. Римский миф в повести В. Я. Брюсова «Рея Сильвия» / М. В. Покачалов // Вестник ЮУрГУ, Серия : Социально-гуманитарные науки. — №8 (80). — 2007. — С. 74—76.
7. Царева Н. А. Русский символизм : Основные принципы и историософия (на материалах творчества Дм. Мережковского, В. Брюсова и А. Белого) : монография / Н. А. Царева. — Владивосток : Изд-во ВГУЭС, 2005. — 190 с.
8. Значение имени «Агапит». [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.kakzovut.ru/names/agapit.html>.

Семантика та поетика літературного твору

УДК 821.161.2.0

Ю. М. Безхутрий, М. І. Філон

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Майк Йогансен про художню літературу як творчість і ремісництво

Безхутрий Ю. М., Філон М. І. Майк Йогансен про художню літературу як творчість і ремісництво. У статті зроблено спробу визначити й схарактеризувати базові положення теоретичних студій Майка Йогансена «Елементарні закони версифікації (віршування)» та «Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків». Проаналізовано погляди дослідника на літературне навчання як необхідну передумову художньої творчості, розглянуто практичні поради молодим письменникам, схарактеризовано погляди критика на роль і місце літератури в суспільному житті, її функції та ідеологічну спрямованість. Досліджено тісний зв'язок практичних, властиво літературно-критичних, та теоретико-методологічних настанов Йогансена, що виявляють його як теоретика літератури.

Ключові слова: література, художня творчість, письменник, поезія, проза, жанр, мова, віршування, оповідання.

Безхутрий Ю. Н., Філон Н. И. Майк Йогансен о художественной литературе как творчестве и ремесле. В статье предпринята попытка определить и охарактеризовать базовые положения теоретических работ Майка Йогансена «Элементарные законы версификации (версования)» и «Как строится повествование. Анализ прозаических образцов». Проанализированы взгляды исследователя на литературную учебу как необходимую предпосылку художественного творчества, рассмотрены практические рекомендации молодым писателям, охарактеризованы теоретические взгляды критика на роль и место литературы в общественной жизни, ее функции и идеологическую направленность. Исследована тесная взаимосвязь практических, собственно литературно-критических, и теоретико-методологических наставлений Йогансена, в которых он заявляет о себе как теоретик литературы.

Ключевые слова: литература, художественное творчество, писатель, поэзия, проза, жанр, язык, стихотворство, рассказ.

Bezkhutryi U. M., Filon M. I. Majk Johannsen about literature as creation and workmanship. The article is an attempt to define and characterize basic points of the theoretical works by M. Johannsen «Elementary versification laws» and «How to make a story. Analysis of prose examples». It analyses the researcher's views on literary studies as a necessary precondition of artistic creation, considers practical advice to young writers, characterizes the critic's views on the role and place of literature in public life, on the functions of literature and its ideological orientation. Close connection of Johannsen's practical, peculiarly literary-critical, and theoretical-methodological guidelines that show him as a literature theorist are studied.

Key words: literature, artistic creation, writer, poetry, prose, genre, language, poetry writing, story.

У сучасній мовній особистості поняття художня література викликає різноманітні асоціації, серед яких, зокрема, «творчість», «обдарованість», «натхнення». Було б, очевидно, дивно й незвично, якби таких асоціацій не було, оскільки вони зумовлені самою природою словесного мистецтва. У творі «Поетика (Сад поетичний)» Митрофан Довгалевський пише: «Відносно назви, що таке поезія, то я відповідаю: поезія, поема і поет — це грецькі терміни, які походять від слова ποιω або ποιέτω, з якого випливають ποιήσις, ποιήμα, ποιητής, які означають видумку, творіння й наслідування. Звідси також пішла назва «поет», яка означає того, хто видумує, творить і наслідує» [1:34–35]. Твор-

чість літератора віддавна, починаючи з язичництва, осмислюється в контексті уявлень про наявність у нього божого дару, здатності переживати екстаз, бути в стані творчої одержимості. На такій передумові виникає поширене в історії європейської гуманітарної думки уявлення про те, що художня творчість здійснюється лише завдяки природному обдаруванню, інтуїції, в яких місця для ремісництва немає взагалі або ж воно не відіграє головну роль. З іншої сторони, починаючи ще з античності, філософська та літературно-критична, а пізніше й власне естетична рецепція творів художньої літератури виробила інше розуміння художньо-словесної діяльності. Будучи представленою у численних пое-

тиках та риториках, вона не лише не проводить меж між творчістю й ремісництвом, а й акцентує на необхідності навчатися будувати твір, знати закони словесної творчості, технічно опанувати словом і образом. Так, уже згаданий вище Митрофан Довгалецький наполегливо править про необхідність навчатися й опанувати науку віршування: «З цього, очевидно, випливає певна суперечність [між вищесказаним] і загальновідомою приказкою, яка говорить: «Поетами народжуються», тобто, що вони начебто можуть творити й складати вірші без допомоги та сприяння поетичного мистецтва, а спираючись тільки на природні здібності. Цю хибну версію Горацій разом із Стобеєм та Арістотелем сміливо заперечує <...> Отже, без знання [поетичного] мистецтва не досить самих природних здібностей [1:37–38].

У різні культурні епохи питання про необхідність навчатися літературі й у літературі набувало актуальності й гостроти, зумовлених цілою низкою чинників різного порядку — ідеологічних, світоглядних, соціопсихологічних, культурних тощо. 20–30-ті роки минулого століття, що позначені граничними вибухами духовної та культурної енергії творення і такими ж потужними проявами енергії руйнування та знищення, складною взаємодією заперечення й утвердження світу, народили особливий психологічний тип особистості, для якої нічого не було неможливим. Для такої особистості не існувало кордонів у культурах, віддалених часом, усе було приступним для розуміння. Не було для неї і перепон у художній творчості, яка починає мислитися як така, що потрапила «в руки колективів» [В. Еллан], і в багатьох випадках мислиться як така, що не потребує якогось особливого навчання.

У цьому зв'язку важливо звернутися до спадщини Майка Йогансена, одного з фундаторів Вапліте та автора концепції журналу «Літературний ярмарок». Вапліте — літературна організація, що ставила перед митцями завдання підвищувати художній рівень творів й виступала проти естетичного примітиву й політичної кон'юнктури, які члени Вапліте пов'язували з «просвітництвом». Вапліте вимагала від тих, хто претендує на звання письменника, опанувати досвід літературних зразків минулого та необхідну «техніку письма». Тому цілком природним є інтерес Йогансена до секретів літературної творчості — поетичної та прозової. Мабуть, інтерес письменника

до, сказати б, її технічних аспектів теж не в останню чергу пояснюється його знайомством з Горацієм, Буало чи Довгалецьким.

Йогансенівська праця «Елементарні закони версифікації (віршування)» [1921] має навчальний характер, і дійсно народжена вона від усвідомлення того, що в літературу йдуть широкі версти населення, для яких необхідна літературна освіта, навчання й опанування технікою художньої творчості. У читача 20-х років сама назва роботи викликала, очевидно, певні застороги і побоювання, що доведеться мати справу з сухим академічним викладом, в якому нудно й по-менторськи викладаються основи віршування. Насправді, такі побоювання зникають вже з перших рядків. Йогансен просто [але не спрощено], доступно, переконливо й цікаво веде оповідь про основи віршування, майстерно будуючи науковий сюжет, так що відповідь на питання «чому потрібно вчитися писати вірші» читач отримує аж, лише, на останній сторінці цієї невеликої розвідки.

Праця, що має чотири розділи: «Вступний», «Розмір», «Милозвучність» та «Образ», розрахована на ентузіастів пера, які, не дослухавшись до порад автора «залишити риму до того часу, поки не перемогли її» і «краще писати гарною прозою, як поганими віршами» [2:510], займаються віршуванням. Властиво, навчання літературі потребував і сам Йогансен, який почав писати вірші у 1917 році, а видав свою першу поетичну збірку під назвою «Д'горі» в 1921 році, тобто тоді, коли вийшла друком його теоретико-літературна робота. Навіть побіжний погляд на її зміст, не кажучи вже про уважне прочитання й детальний аналіз, дають підстави припустити, що «Елементарні закони версифікації (віршування)» є результатом не лише вивчення поезій інших авторів, а й узагальнення власного досвіду віршування, індивідуальної, суто особистісної поетичної практики. У цьому зв'язку не можна не звернути уваги на смислове інтонування аналізованої праці: раз по раз Йогансен виходить за межі практичних порад поетам-початківцям, його міркування й настанови інтегровані в широкий теоретико-літературний контекст. І тут Йогансен виявляє себе як проникливий аналітик, який «зсередини» бачить поетичну творчість і, розуміючи її нюанси, висловлює ідеї, що не втратили своєї пізнавальної значущості й сьогодні. Так, для нього важлива не сама по собі рима чи техніка римування, а й шлях до ри-

ми. І на цьому шляху виявляється, що «не може бути рими, якої абсолютно ні в яким разі не треба вживати, немає й слів «поетичних» і «не поетичних» на зразок «чистих» і «нечистих» тварин Ноева ковчега. Кожне слово, кожна рима може десь стати в пригоді для поета, якщо він усвідомив собі їх значення для вірша» [2:511].

Увесь подальший розвиток філологічної думки засвідчив важливість означеної Йогансеном наукової проблеми вивчення мовної особистості поета та його лінгвокультурної свідомості: «...треба мати знання того, які бувають рими, мало того, мати їх досить в голові. Я не хочу цим сказати, що під час творчого процесу поет міг звернутись до словника рим тощо, але тим більше він повинен ознайомитись з римами в інший час, аби мати їх під рукою, або, зважаючи на натхнення своє і піднесення роботи мізку в мент творчості, утворити й нові для себе рими, ідучи вже знайомими собі шляхами» [2:512]. Кожну дрібку поетичного тексту, кожен поетичний засіб або прийом, як, наприклад, асонанс, автор прагне тією чи тією мірою розглядати у зв'язку з питаннями загального розвитку поета. На перший погляд, може видатися, що йдеться про властиво культурні аспекти зростання поета. Однак мова не лише про них. Звернімося до праці Йогансена. «Ясно, — пише автор, — що для того, аби використовувати їх [асонанси] як слід, треба знати, які вони можуть бути, якого характеру надають рядкові, словом, проробити чималу теоретичну роботу, привчить свій мозок робити в цій сфері, одшукуючи асонанси, милуючись ними [так само, як і римами]» [2:515]. Теоретична робота — це лише половина справи. Згідно з концептуальною настановою дослідника, виконати це завдання повністю можливо лише за умови формування мовної компетенції поета, яку Йогансен розглядає, мовлячи сучасними термінами, в річищі так званої теорії діяльнісної мовної особистості.

Поет повинен реалізувати свою художню здатність, переборюючи вербальні стереотипи, усталені й закарбовані в пам'яті синтаксичні конструкції, типові синтагматичні зв'язки слова, повно й всебічно використовувати його валентістні можливості. Саме тому «для цього треба передусього добре знати мову, якою пишеш, її словник, її звуки, її музичні можливості, аби під час творчого процесу йти готовим шляхом, вести вірш за думкою, а не пасти задніх». Але для цього також

і потрібно «знати, що в сьому напрямкові зроблено — читати нових поетів, навіть таких, що майже нічого не дають своїм змістом, але старанно розробляли форму...» [2:515]. Тим самим поет формує для себе нові горизонти слова, образу, більшою чи меншою мірою звільняючись від жорсткого тиску мовної системи та мовного стандарту. Елементарні закони віршування не можуть бути належно сформульовані без ґрунтовного аналізу тих явищ поетичної техніки та організації поетичного змісту, що такі закони демонструють. У тут автор в усіх чотирьох розділах послідовно заявляє про себе як прискіпливого й розумного аналітика.

Авторська настанова на розгляд часткового крізь призму загального або у зв'язку із загальним простежується і в другому розділі «Елементарних законів версифікації», що має назву «Розмір». Так, обґрунтовуючи продуктивність 4-стопного ямбу в російській поезії, Йогансен звертає увагу, що гнучкість такого ямбу була причиною того, що «він так поширений був у російській поезії, де наголос в порівнянні хоч би з українською мовою різчий, отже, більше б'є на вуха, надає віршеві з однаковими наголосами більшої одноманітності, значить, такий вільний характер ямбу був дуже потрібним, аби позбутися такої одностійкості» [2:518]. У добу новаторських пошуків у поезії сам розмір розглядається як динамічне й плинне явище, а не закостеніле. Художньо вмотивоване відхилення від стандарту — норма для поета. «Я хочу тільки сказати, відзначає Йогансен, аналізуючи поетичні рядки Тичини, що мають різний розмір, — що немає жодної потреби в тому, аби завжди отих чотирьох «законних» наголосів додержувати, але так само немає й потреби додержувати весь час однакової довжини рядка. Навпаки, дуже часто буває, що тема вимагає скорочення рядка до одного, двох слів, на які в такому разі падає більше логічної уваги» [2:520]. І зовсім не дивно, що в розділі про милозвучність автор відповідно до своїх наукових орієнтирів органічно переходить від звукопису, цієї формальної сторони поезії, до її сутнісного змістового наповнення, концентровано вираженого терміном «поетична правда». «Як мені до цього часу доводилось закидати аматорам поезії їхню невмілість, їхні банальні рими, їхні одноманітні розміри, так зараз навпаки визнаю, що в логічній послідовності вони майже всі без винятку ведуть перед сучасним поетам...» [2:532]. Для

поезії важлива не логічна, а поетична правда — теза Йогансена, що повною мірою заперечує прощений соціологічний підхід до розуміння завдань і мети літературної творчості. «Так, — скажу, — поетична правда — правда не логічна, а переважно психологічна. Вірш — не наукова праця. Часи віршованої арифметики Магницького давно минули. Це, звичайно, не має значити, що гарному віршеві бракує щоденної логіки обов'язково, ні — поскільки щоденна логіка не протиставляється психологічній правді, вона не протиставляється їй ідеї поезії, але цілком ясно, що ці дві правди, хоч і ведуть обидві в Рим істини, але різними шляхами <...> Сила поезії — в силі почуття» [2:533]. Переконавність суджень і думок автора стає тим більш виразною, що кожне своє висновкове положення він аргументує фаховим, дбайливим і проникливим аналізом різних за якістю зразків української поезії.

Автор виявляє себе як проникливий знавець, який бачить всі небезпеки однобічної, зосередженої на якихось одних складниках поетичної творчості: «Ціла поетична школа [імажиністи] кладе всю увагу виключно на образ, і така тенденція в її найвищому розвитку знову робить поезію сухою і надто теоретично — вона губить зв'язок з життям» [2:543]. Літературний критик і методист переростає тут у теоретика літератури, так само, як і тоді, коли Йогансен аналізує суб'єктивність та інтимність поетичного образу як його неодмінну ознаку справжньої мистецької вартості: «Указана інтимність образів, що тепер нібито стала модою, чимось обов'язковим, має велике методологічне значення. В свій час перейде ця тенденція, але залишиться її причина, що її виправдовує — закон контрасту» [2:546], маючи на увазі закон семантичного наповнення поетичного образу. Завершуючи роздуми про образ, Йогансен звертається до того, з чого він почав писати свої елементарні закони версифікації — до української мови. «Тільки трактування поетом образів може з самого початку вказати, остільки він талановитий, оскільки йому варто писати вірші й надалі. І ось для цього передусім потрібне глибоке знання тієї мови, якою пишем, бо тільки в мові — невичерпне джерело нових образів: найрозкішніша фантазія лишається лише думкою, якщо немає для неї слів. Отже, якраз українська мова є однією з найщасливіших» [2:447].

Йогансен завершує своє дослідження дещо несподівано, якщо не сказати — парадок-

сально. Закидаючи молодим авторам в їх писанні «по-городському», штучно й манірно, Йогансен наголошує: «Для того, щоб писати по-селянському, по-простому, треба подолати в собі культурні впливи, а для цього їх треба узнати. А що не треба для цього вчитися в університеті, тому доказ поети М. Хвильовий і Сосюра, що ніде не вчилися, нічого не скінчили і що все ж таки далеко ген-ген перегнали десятки буржуазних поетів». Те, що не треба вчитися в університеті, щоб стати поетом, звісно, зовсім не означає, що не потрібно навчатися взагалі. Але це особливе навчання, зміст якого бодай частково й розкрив Йогансен у своїх «Елементарних законах версифікації». Воно особливе тому, що потребує не чистого раціо, студіювання і правил і теорій, складання заліків та екзаменів, а стану знання-переживання, без якого поет не мислимий і не можливий. «Для того, щоб подолати що-небудь — треба його пережити, такий діалектичний закон розвитку — його ж не минути. Цілком безпідставна надія, що для поезії потрібний тільки талант та натхнення — і вірші самі напишуться» [2:548]. Пережити — це і значить поставати як творча особистість, в якій сила натхнення знаходить своє адекватне вираження на основі пропущеного крізь духовне ество особистості знання і володіння мовним матеріалом.

Новим етапом в осягненні Йогансеном сутності художньої творчості стала його книга «Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків» [1928 р.]. Як і написані сім років перед тим «Елементарні закони версифікації (віршування)», нова теоретична книга письменника була адресована молодим літераторам і дійсно містить у собі матеріал, який дає право авторові назвати її «практичним порадником». Однак вона теж назагал виходить за межі «довідника молодого новеліста», бо містить деякі концептуальні положення, які формують естетичну платформу самого письменника. Звичайно, книга Йогансена виникла не на порожньому місці. Вона має чимало попередників — від класицистичних і барокових поетик до численних праць російських формалістів — В. Шкловського, Б. Тинянова, Б. Ейхенбаума. Праця останнього «Як зроблено «Шинель» Гоголя» в певному сенсі перегукується з назвою книги Йогансена.

Одразу зауважимо, що український автор дещо запізнився із оприлюдненням своїх поглядів на сутність літературної творчості взагалі і на специфіку малих прозових жанрів

зокрема. 1928 року, коли з'явилася книга Йогансена, літературна дискусія, розпочата М. Хвильовим, практично була завершена, ортодоксальні ідеї ВУСППу [читай — комуністичної верхівки] і його сателітів перемогли, вульгарно-соціологічні підходи і погляди на літературу дістали «схвалення й підтримку» з боку влади і правлячої комуністичної партії. І в цих умовах Йогансен пише працю, в якій «намагається поставити мистецтво на належне місце», аби поширити, як здається авторові, «марксистський погляд на нього серед молодих письменників».

У цьому прагненні не було б нічого незвичайного, якби не те, що до марксизму цей погляд мав дуже приблизний стосунок. Насправді Йогансен виявив себе як майстер іронії та парадоксів. Пообіцявши поширювати марксистський погляд на мистецтво серед молодих письменників, автор з перших сторінок своєї праці робить це у такий спосіб: «...ми просимо пролетарських і селянських письменників, забувши на хвилину, що мистецтво годує їх і одягає, стати на точку погляду пролетарів та селян і оцінити роллю мистецтва в житті робітника та хлібороба у нашій країні. Ми просимо зважити, який фактор кардинальніший, дужчий, впливовіший у житті згаданих класів; скажімо, мистецтво чи горілка? ... Що має більшу масовість і що має більший, постійніший вплив на маси?» [2:555].

На думку Йогансена, мистецтво збудує емоційну сферу й таким чином дезорганізує людину [2:555]. Мистецтво як ніяк не є пізнанням: «як узяти найбільш прогресивне з мистецтв — літературу, — то й вона пасе задніх на пару десятиліть і дуже, дуже рідко іде в ногу з віком, з його знанням. Зрівняти тільки Пушкіна з декабристами!» [2:557], — обурюється автор. Розглянувши у такий спосіб погляди на роль мистецтва в суспільстві, Йогансен приходять до однозначного висновку: «...суть мистецтва то є розвага <...> Соціальна виробнича функція мистецтва така, як каруселі чи невинної гри; словом — це один із способів відпочивати» [2:556]. А якщо так, завершує свій аналіз сутності мистецтва Йогансен, звертаючись до «молодих новелістів», то «мистецтво є ремесло, не таке почесне, правда, як шахтарство та слюсарство, але все ж таки воно може бути цілком чесним і поважним ремеслом без шахрайства і попівства. Як у всякій справі, головне тут — робота. Мистецький «геній» на 4/5 складається з роботи і на 1/5 з хисту» [2:561].

Очевидно, що визначаючи головним завданням мистецтва розвагу й порівнюючи його зі склянкою лимонаду в спекотний день, Йогансен зі своїми поглядами аж ніяк не вписувався у вже сформовані тоталітарною системою категорії партійності, класовості, народності. Не менше роздратування в опонентів письменника викликала й інша теза, яку Йогансен пропонував засвоїти початкуючим авторам: «справа в тім, що всю увагу і все творче напруження митця займають проблеми подачі матеріалу, а не винайдення його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА» [2:557]. У цьому випадку Йогансен наражався на звинувачення в сповіданні ідей формалізму, що, зазначимо, було недалеко від істини. Письменникові виявилися близькими погляди ОПОЯЗу на роль і значення форми в мистецькому творі, хоча до 1928 року російські формалісти вже перестали педалювати цю тему. Для Йогансена ж вона була актуальною, бо дозволяла перейти до згадуваної вже позиції щодо необхідності молодим письменникам опанувувати техніку письма, зрештою, розглядати письменницьку діяльність як ремісничу, якій можна й треба навчатися. У такий спосіб автор обґрунтовував потрібність і важливість власної книги.

У подальших розділах теоретичної частини своєї книги Йогансен значно звужує проблему, перейшовши безпосередньо до проблем літератури загалом і прози зокрема. Визначивши пріоритет форми над змістом, він пояснює відмінності між словом-образом і словом-терміном, відмінності між поезією і прозою, особливо акцентуючи на художній мові та мовній індивідуалізації персонажів: «...кожна новела має стільки мов, скільки є в ній дійових осіб + 1. Ця 1 є автор. Дійові особи балакають усякими мовами в залежності від потреб фабули, розвитку дії і їхньої власної типізації» [2:565]. Окремо розглядаються проблеми авторської мови, її специфічності, для чого Йогансен застосовує термін російських формалістів «остранение», переклавши його як «поновлення», а також роль і особливості біографічного автора. Зрештою Йогансен переходить до коментування й розгляду безпосередньої роботи над оповіданням чи новелою [зазначимо, що письменник не диференціює обидва жанри, вживаючи терміни паралельно], зупиняючись на таких її елементах, як тематика, розв'язка, сюжетні лінії та їхній розвиток, фінал, пейзаж, психо-

логія, філософія, цитати, кількість персонажів, складання плану оповідання.

Усі ці розділи різні за обсягом, а їхнє розташування на перший погляд достатньо довільне, якщо не сказати хаотичне. Скажімо, мовній організації тексту новели письменник приділяє значно більше уваги, ніж композиційним елементам, а роздуми про необхідність «щасливого кінця» знову повертають читача до тези про літературу як «солоденьке питво під час спеки». Проте при глибшому розгляді праці Йогансена стає зрозумілим, що в побудові розділів є своя логіка — вона певним чином повторює логіку підготовчої роботи письменника над оповіданням чи новелою. Йогансен виступає як раціоналіст, вимагаючи від молодих авторів попереднього «продумовування» свого твору, яке має закінчитися складанням докладного плану. Сідати за письмовий стіл, дає зрозуміти Йогансен, слід тоді, коли твір уже склався в усіх дрібницях у голові автора і залишається лише записати його на папері. Спроби «висидіти» оповідання, покладаючись на натхнення й інтуїцію — марна річ. Зрозуміло, що тут Йогансен ділився з початківцями власним досвідом, про що свідчать спогади дружини письменника Алли Гербурт-Йогансен. Узагалі, книжка «Як будується оповідання» дуже особиста. У всіх теоретичних частинах Йогансен передусім спирається на власну практику, хоча й не говорить про це відкрито. Чистий «теоретик» ніколи не зміг би дати таких тонких порад, густо розсипаних сторінками книги, як от те, що, пишучи новелу, варто «полишати справжні прізвища тих осіб, що брали участь у життєвій події, щоб легше було собі їх уявляти. Тільки зовсім написавши новелу, треба позамінювати прізвища на вигадані» [2:576–577] чи «щоб виходило цікавіше, намагайтеся писати парадоксально, перекручуючи ходячі сентенції» [2:582].

Такі й подібні поради, що ними рясніють сторінки книги, покликані не лише збагатити прозаїків-початківців необхідними знаннями і секретами новелістичної прози, але й стимулювати молодих авторів до творчої праці. Вони наочно демонструють, що письменство — такий же фах, як і всякий інший, і тому потребує насамперед практичних навичок, засвоєння і застосування випрацьованих попередниками технічних прийомів. Однак за поради об'єктивності варто зазначити, що такий, технократичний у своїй основі, підхід міг формувати [і таки формував!] у свідомос-

ті початківців думку про необов'язковість, а то й непотрібність літературного таланту. «Правильно» побудовані, але сухі й схематичні, з ходульними персонажами оповідання про інтелігентів-шкідників і куркулів-ворогів колгоспного ладу, що ними переповнені книжкові видання й журнальні шпальти 30-х років — пряме тому підтвердження. Зрозуміло, що технічні поради й рекомендації Йогансена не єдина причина появи таких творів, але й повністю ігнорувати їхній вплив на літературну практику також недоцільно.

У другій частині своєї книги Йогансен переходить до демонстрації конкретних літературних творів, покликаних проілюструвати його теоретичні побудови. Відповідно до ідеї про розважальний характер літератури, він обирає для текстуального аналізу чотири типи оповідань: авантюрне [««Червоний вартовий» на рифі»] майже забутого сьогодні англomовного письменника Дж. Ар. Баррі, фантастичне [«Недосвідчений дух» Герберта Велза (Уелса)], «новелу з нічого» [«Ти еси!»] Едгара По і «протокольне оповідання» [«Касян з Красивої Мечи»] Івана Тургенєва. Перші три — зразки того, якими мають бути справжні оповідання, останнє — ілюстрація того, як не треба, на думку Йогансена, будувати цю жанрову форму.

Аналіз, здійснений Йогансеном, ґрунтується, фактично, на «уважному прочитанні тексту» й елементах структурного аналізу — методиках, які поширюються в літературознавстві значно пізніше. І в цьому сенсі Йогансен суттєво випереджав свій час. Цікаві й жанрові визначення, які пропонує автор книги для аналізованих творів. Якщо «авантюрне» й «фантастичне» оповідання є достатньо традиційними жанровими характеристиками, то «новела з нічого» й «протокольне оповідання» за всієї своєї «нетермінологічності» цілком претендують на оригінальність. Аналіз, який пропонує Йогансен, не є самоціллю — він покликаний навчати молодих новелістів, підказуючи їм можливі сюжетні повороти, принципи групування персонажів, розгортання [перспективне чи ретроспективне] інтриги, типи розв'язок і способи їх побудови тощо.

Поділивши всі оповідання на дві групи: 1) з переважно структурною [механічною] мотивацією розв'язки [«авантюрні оповідання»] і 2) з переважно внутрішньою [психологічною] мотивацією розв'язки [«просто «оповідання»] [2:601], Йогансен рішуче стає на бік першої групи. Саме цей тип оповідань

[новел], на погляд Йогансена є не лише найбільш відповідним справжнім цілям мистецтва — розважати й давати задоволення, але й найбільш важливим для розвитку української літератури, її наближення до європейських зразків, оскільки кількість подібних творів у нашому письменстві поки що критично мала. Бракує їх і в російській літературі, на що письменник вказує спеціально. Ба більше, як приклад невдалої і навіть у певному сенсі «шкідливої» для літератури побудови твору Йогансен обирає одне з оповідань І. Тургенева із «Записок мисливця». Тут Йогансен заперечує, як він пише, «неорганізовану прозу». Проза ця, для якої автор знаходить образне визначення, називаючи її «тургеневщиною», безнадійно застаріла. У часи, коли читацькі маси, продовжує обурюватися Йогансен, захоплюються авантюрними оповіданнями, «авантюрним, географічним, космічним романом», деякі «мудрі сивоголові старці» оголошували йому анафему і рекомендували молоді читати «серйозну літературу» [2:651], основна користь якої полягає в здатності бути матеріалом для гімназичних диктантів. Таку різко негативну оцінку Йогансен обґрунтовує помилковим, на його думку, підходом І. Тургенева до формування фабули, яка будується «не в порядку наростання, градації подій, а в спосіб простого нанизання фактів» [2:652]. Аналізуючи оповідання «Касян з Красивої Мечи», Йогансен вказує на безфабульність, довільність, суто хронологічний зв'язок подій, зображених у творі російського письменника, перевантаженість пейзажами, а значить — надмірний ліризм. Уся ця «тургеневщина» становила певний етап у літературі, який минув і про який зараз слід забути, твердить Йогансен. Як приклад «тургеневщини» в українській літературі письменник наводить творчість І. Нечуя-Левицького, якого, на думку Йогансена, теж варто забути.

Таким чином, почавши із конкретних порад початківцям про те, *що* і, головне, *як* повинно зображуватися в оповіданні, в який спосіб воно має будуватися, щоб максимально ефективно виконувати свою основну функцію — розважати й приносити насолоду, Йогансен непомітно перейшов до визначення складних проблем літературного процесу: зміни літературних епох. Інша річ, наскільки переконливими і науково обґрунтованими були його гіпотези. З погляду сьогодення такими вони видаються лише частково.

Йогансен у своїй книзі «Як будується оповідання» справді по-новому як для 20-х років ХХ ст. подивився на проблему популярної літератури, зауваживши її брак в українському культурному просторі. Її основними ознаками письменник уважав гостру фабулу, наявність структурної, чи механічної мотивації, ефектну й несподівану розв'язку тощо. Очевидно, що найяскравіше ці якості могли проявитися в малій прозі. Це й зумовило його інтерес до жанрів оповідання й новели. Спостереження над текстами й поради Йогансена молодим літераторам насправді присутні й важливі, його книга — цінне джерело фахової майстерності для тих, хто хоче опанувати літературну техніку. Але водночас вона серйозно хвилює на односторонність і ригоризм. Мистецтво, звичайно ж, не лише «склянка лимонаду в спеку», а література не лише гостра фабула. Йогансену явно не вистачало стереоскопічного погляду на проблему.

Коротко узагальнимо сказане вище. Погляди Йогансена на мистецтво, викладені на початкових сторінках книги «Як будується оповідання», засвідчили принаймні дві важливі позиції, на яких він перебував: поперше, ці погляди насправді були дуже далекими від марксизму, незважаючи на ритуальні поклони, які письменник змушений був робити у своєму тексті перед портретами вождів пролетаріату; по-друге, ідеї Йогансена ґрунтувалися на раціоналістичних доктринах, що їх сповідували класицисти минулого й сучасні автори формалісти. Обидві ці позиції були однаково небезпечні в умовах комуністичної диктатури, що й продемонструвала подальша доля Йогансена. З іншого боку не можна не визнати надмірну категоричність деяких суджень письменника про мистецтво. Цілком прийнятні як «авторський погляд» на проблему у конкретній праці, вони спонукають до дискусії і вимагають значно глибшої аргументації, якщо поглянути на них з історичної перспективи.

Важливою в теоретичному і практичному планах видається інша праця Йогансена «Елементарні закони версифікації (віршування)». Ця книга, розрахована на поета-початківця, містить не лише елементарні поради й пояснення різних складників поетичної творчості, а й думки та ідеї, продуктивність і пізнавальна значущість яких підтверджена усім подальшим розвитком вітчизняної лінгвістики. Можливо, головним для її змісту є проакцентована літератором думка,

що техніка віршування неодмінно повинна спиратися на міцні підвалини осягнення пое-

том усіх скарбів рідної мови та поетичного доробку попередників і сучасників.

Література

1. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалецький. — М. : Мистецтво, 1973. — 436 с.
2. Йогансен М. Вибрані твори / упоряд. Р. Мельників / Йогансен М. — 2-ге вид., доповнене. — К. : Смолоскип, 2009. — 768 с.

УДК 821.161.2 — 31 Барка.09

Н. І. Гноєва

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Мотив «межової ситуації» в романі «Жовтий князь» Василя Барки

Гноєва Н. І. Мотив «межової ситуації» в романі «Жовтий князь» Василя Барки. У статті розглядається специфіка художнього осмислення екзистенціального буття людини в абсурдному світі в романі «Жовтий князь» Василя Барки, аналізуються вибір персонажів в екстремальних обставинах, розкривається роль біблійної символіки, біблійних джерел у висвітленні складних подій, антитези добра і зла, в утвердженні незнищенності духу нації, одвічних людських цінностей.

Ключові слова: «*межова ситуація*», *сакральний світ*, *духовність*, *страждання*, *вибір*.

Гноєва Н. И. Мотив «граничной ситуации» в романе «Желтый князь» Василия Барки. В статье рассматривается специфика художественного осмысления экзистенциального бытия человека в абсурдном мире в романе «Желтый князь» Василия Барки, анализируется выбор персонажей в экстремальных обстоятельствах, раскрывается роль библейской символики, библейских источников в освещении сложных событий противостояния добра и зла, в утверждении неуничтожимости духа нации, вечных человеческих ценностей.

Ключевые слова: «*граничная ситуация*», *сакральный мир*, *духовность*, *страдание*, *выбор*.

Gnoyeva N. I. Motif of «boundary situation» in the novel «Zhovtyi kniaz» by Vasyl Barka. The article examines specificity of literary conceptualization of human existential objective reality in preposterous world in the novel «Zhovtyi kniaz» by Vasyl Barka, analyses the choice in extreme conditions, exposes the role of biblical symbolism, biblical sources in elucidation of difficult events, antithesis of right and wrong and in strengthening of indestructibility of spirit of the nation and eternal human values.

Key words: «*boundary situation*», *sacral world*, *spirituality*, *sufferings*, *choice*.

Художньому світу Василя Барки, зокрема роману «Жовтий князь», присвячено чимало досліджень. Привертають увагу вчених проблеми глибинного сенсу людського існування, духовного і фізичного, християнська парадигма, особливості художньої структури роману тощо [3–5]. На наш погляд, на особливу увагу заслуговує мотив «межової ситуації» у творі.

У ряді праць німецького філософа К. Ясперса [7–9] серед важливих екзистенціальних модусів названі «комунікація» та «межова ситуація». На його думку, людина, щоб зберегти власний мікрокосм, самоідентичність,

має виходити за межі свого нинішнього існування, орієнтуватись на трансцендентне, що тотожне абсолютному буттю.

Людська екзистенція виявляється в певних ситуаціях. Справжня людина прагне віднайти духовну ситуацію. Є ситуації незмінні, їх К. Ясперс називає «межовими». До них він відносить страждання, боротьбу, випадковість, провину і смерть. «Межові ситуації» відіграють у людському існуванні важливу роль. Перебування в цих ситуаціях сприяє усвідомленню справжнього «буття-у-світі», сенсу власного існування. «У межових ситуаціях, — зазначає К. Ясперс, — або віднахо-

диться ніщо, або стає відчутним те, що є справжнім [7:25].

У романі «Жовтий князь» В. Барки мотив «межової ситуації» знаходить художнє вираження у випробуваннях голодом, через які проходять персонажі твору. Тоталітарна радянська держава в 30-ті роки прагнула знищити українське селянство не тільки фізично, але й духовно. Це був геноцид. Селяни були доведені до передапокаліптичної межі.

Основа сюжету твору складається з подорожиць, які автор збирав протягом 25 років — від часу лихоліття до початку написання тексту — 1958 року. Перший том роману був надрукований у 1962 році, над другим томом твору Василь Барка працював майже до останніх років життя — 1999 року. Двотомне видання «Жовтого князя» з підзаголовком «Документальний роман» вийшло в 2008 році. До структури другого тому твору автор вводить записи розстріляного партійним виконавцем Отроходіним священика зруйнованого монастиря, у яких відбита хроніка трагічних подій. В. Барка вражаючі картини голодних мук, наруги представників радянської влади розкриває крізь призму сприйняття героїв твору. Як слушно відзначила Р. Мовчан, «такий спосіб оповіді підсилює відчуття достовірності, правдивості зображуваних картин, що подаються мовби зсередини, із супровідною оцінкою не автора, а реального персонажа. Тож читач стає мовби співучасником подій, що підсилює емоційність сприйняття твору» [3:487].

У змісті роману письменник виділяє три плани: реалістичне зображення нещастя в селянській родині, психологічні нариси та метафізичний вимір, власне, духовний [1:33–34].

Показуючи людину в «межовій ситуації», в абсурдному світі, В. Барка проводить її через страждання, терпіння, нелегкий вибір, смерть, виражає сподівання на воскресіння як людини духовної, так і української нації. Автор глибоко розкриває процес руйнації, знищення українського села. Роздумуючи над проблемою тоталітаризму, Л. Плющ підкреслював, що «Барці вдалося в якійсь мірі заперечити цинічно-істинну правду Сталіна про нетрагічність смерті мільйонів. Перший великий, вершинний твір української прози, можливо, є першим твором, що художньо усвідомлює Мегатруп і Мегавбивцю» [5:13]. Картини соціального лиха вражають широтою художніх узагальнень, алюзіями з біб-

лійними образами. У творі поєднується реалістичний план з умовно-символічним.

К.-Г. Юнг відзначав, що «культурні символи — важливі складники нашої ментальної структури, і вони ж — життєві сили в побудові людського образу» [6:85]. Вони використовуються для вираження «вічних істин». У розкритті художньої концепції твору протиріччя добра і зла, духовного і бездуховного важливу роль відіграють образи Бога і Диявола, Христа й Антихриста, Авеля та Каїна.

Голодомор в Україні був здійснений у рік розп'яття Ісуса Христа — тридцять третій. В. Барка порівнює шлях випробувань свого народу зі сходженням Спасителя на Голгофу. Через страждання і смерть народ проніс відданість своїй вірі. Христос у творі виступає як символ «любви божественної».

І. Набитович підкреслював, що «герої твору живуть на межі двох світів — сакрального та профанного» [4:343]. Сакральний світ пов'язаний з українським селянством, із служителями монастиря, які живуть згідно з християнськими заповідями — віри, надії, любові. Профанний світ пов'язаний з партійними виконавцями, які чинили беззаконня, вважаючи, що з селянами «можна поводитися, як з тваринами, і кожен спосіб: «дати з ними порядок!» — вважався придатним і наперед цілковито виправданим» [2:394].

Одним із етапів «межової ситуації» є страждання. Людина розкривається в екстремальних ситуаціях, виявляє свої внутрішні ресурси. В. Барка глибоко аналізує внутрішній стан своїх героїв під час тяжких випробувань. Для них характерні екзистенційні відчуття тривоги, болю, безвиході, страху, відчаю, самотності і разом із тим стійкість, вірність християнським цінностям, духовна сила.

В основі твору — трагедія родини Катранників, трагедія української нації. Автор з перших сторінок роману розкриває тривогу сім'ї у зв'язку з незаконним вилученням хліба, всього їстівного партійними виконавцями. Мирон Данилович болісно реагує на руйнацію звичного плину життя, яке базувалося на духовних підвалинах, на віковичних народних традиціях. Письменник детально, з натуралістичними подробицями описує безчинства комісії з так званих хлібозаготівель у хаті і на подвір'ї Катранників, їхніх сусідів, інших жителів села Кленоточі та навколишніх сіл, грабіж і руйнацію монастиря.

Важливо підкреслити, що В. Барка, відображуючи трагічні події голодомору, прагне

глибоко розкрити внутрішні переживання, психічний стан людини у «межовій ситуації». Під час грабежу, обшуку хати і подвір'я Мирон Данилович, вболіваючи за родину, «як засуджений на шибеницю, білий, стояв під стіною проти вікна» [2:62]. Дружина ж Дарія Олександрівна «біля покуття плаче, затуливши очі краєм хустки. Доня до неї притулилася, як пташеня в бурю, і все не перестає тремтіти; щось дуже її вразило під час нападу. Хлопці коло тата: притихли, настрахані» [2:63]. Мирон Данилович порівнює цей грабіж з переказами про «людовидого змія». Болісно реагує на наругу бабуся Харитина Григорівна. Її вражає те, що «знечещено їхню хату, хату-святиню, де ікони споконвіку осяювали хліб на столі» [2:63]. Хата для українського селянина завжди була святинею, яка об'єднувала родину. До неї вони повертаються, проходячи через тяжкі випробування. В умовах голоду вона порівнюється з могилою. Катранник, спостерігаючи руйнацію, згадує, що раніше хатки були «світлі, мов скарбнички, серед вишневого цвіту; з яскравими грядками чорнобривців і соняшниками коло вікон» [2:207]; «з-між дерев виглядали хатки, як білі горлиці, що зложили крильця, такі чисті хатки і гарні: раділи до блакиті вікнами, ніби очима» [2:207]. Ретроспекції в недавнє минуле оприявнюють інший світ, який мав спрвовіку свої несхитні духовні підвалини, свої традиції, свою закономірність життя.

Під час голодомору «ні деревця ніде, ні тину! Самі бур'яни. Хати розвалені: темніють рештками коминів і стін. Демонський смерч пройшов і вмить змінив оселю; з живої зробив мертву. Через те чорний прапор — матерчатий чотирикутник, як пекельний знак, — сповіщає високо на жердці, що вся оселя стала домовиною» [2:207]. Такі ж жахливі картини зустрічає на своєму шляху маленький Андрійко, рятуючись від лихоліття після загибелі родини, мандруючи до сусіднього села Городниця. Степ відкрився йому, як царство смерті, обезлюднене село нагадувало пустку. Хати вражали вимиранням цілих родин. Хата-святиня стала хатою-домовиною. Тому навколишній світ хлопчик сприймає як чужий і ворожий.

Варто відзначити важливу роль хронотопу дороги в структурі твору. Відображення подорожі членів родини Катранників у пошуках засобів для виживання, заробітку, порятунку дозволяє В. Барці розкрити масшта-

би трагедії, страждання сім'ї пов'язати з випробуваннями всього українського народу.

Концептуального значення в творі набуває епізод, коли виснажених селян виконавці радянської влади скидають у вогняну прірву: «багато селян згорало у велетенській пічі-прірві, над якою стовпи диму вставали, мов над фабриками. Потяг підвозив туди натовпи; скидані вартою, падали вони і калічилися раніше, ніж стати здобиччю огню від шпал і обаполів, облитих смолою. Привезені на плятформах дерева вергано в прірву навперемін з людьми» [2:215]. Наведений алегоричний епізод асоціюється з пеклом і метафорично розкриває сутність радянського тоталітарного режиму, який планомірно знищував трудове українське селянство, зіштовхував його в прірву.

У романі «Жовтий князь» значна увага приділена розкриттю голодних мук селян, змін у душевному житті кожного члена родини Катранників. Автор порівнює голод в Україні з чумою. Позбавлені всього їстівного, люди страждали від безсилля порятувати від смерті власну родину, усвідомлювали своє безталання, «никали в подвір'ях, мов тіні» [2:69]. Відчай змушує іти селян під кулі вартових, щоб захопити млин і роздобути рятівного борошна. Сторожа безжально розстрілювала беззбройних людей. На особливу увагу заслуговує сповнений підтексту трагічний епізод, у якому божевільний, обплетений ланцюгами, зі сніговим гробиком, проказує, як віршик, «заразар-заказар», / кому на, кому ні» [2:180], вимолюючи борошна для дітей. Л. Плющ зазначає: «Вголос новомовою проказує правду про новий світ юродивий-причинний. В його абракадабрі відчувається нелюдський, несвітський сенс» [5:15]. Це правда про тоталітарний світ, який заснований на насиллі, зневазі до людини.

Жорстокість цього світу з особливою силою розвінчується при відображенні фізичних і психічних змін дітей: старший син Катранників «Микола став аж землистий; **запав очима і щоками, і всією душею**. Менший зберіг живі поблиски в погляді, хоч зробився схожий на старичка: голова велика, а шия тоненька, як стеблинка жита, і на ній голова хитається: **страшно постарів хлопчик** і сміх стратив. Тільки в Оленки трохи радості в очах, але вже здається нетутешньою, — стала доня схожа на воскову свічку: догоряти чистим вогником» [2:96] (Виділення наше. — Н. Г.). Автор використовує прийом уповіль-

нення часу, коли персонажі перебувають у стані душевного потрясіння.

Зображуючи своїх героїв у «межовій ситуації», В. Барка підкреслює важливість збереження духовних основ нації. Концепт «духовний простір» має важливе значення для митця. Він утверджує християнську етику й божественну сутність життя. Для Мирона Катранника, інших селян духовна смерть страшніша, ніж фізична. Краще смерть, ніж кайнство. Алюзія з Біблією виникає при аналізі роздумів Катранника щодо місячного знака, містичного видіння братовбивства. Він сучасне беззаконня розцінює як новітнє кайнство, проти якого застерігає легенда про Авеля та Каїна.

На особливу увагу заслуговує епізод допиту Отроходіним Мирона Катранника. Щоб вивідати, де знаходиться захована селянами церковна чаша як їх найбільша святиня, як символ духовності, «світла небесного», йому пропонують мішок пшениці і мішок борошна (тут очевидна алюзія до спокушання Ісуса Христа дияволом). Автор передає тяжкий душевний стан героя, який як батько розуміє, що цей хліб — порятунок для родини: «ще ніколи за життя таким диким зойком, нікому не чутним, проте безмірно пекучим, не рвалася в душі жадоба: з'їсти хліба!» [2:147]. Але разом із тим він усвідомлює і те, яку непомірну плату від нього вимагають. Повідомити про місце схову церковної чаші — це відступитися від духовних принципів, це зрадити громаді: «щоб так, за це зерно продати? а тоді куди? від неба кара буде, мені і дітям... І хто виживе в селі, плюне і проклене Катранників; місця собі не знайду, краще вмерти» [2:147].

У романі розкривається ініціаційний шлях Андрійка, який проходить через кола новітнього пекла, але на своєму шляху зустрічає добрих людей, милосердя і порятунок черницею Мелітиною. У фіналі твору наведений символічний сон, який наснився хлопчикові. Він бачить, як із землі підноситься церковна чаша і випромінює світло, а разом із ним воскресають усі померлі. Збережені духовні святині є запорукою відродження нації. Руйнівні

силі жовтого князя герої твору протиставляють віру, любов, милосердя, традиції.

Шлях до очищення проходить через страждання, горе. У проповіді священика, у роздумах церковнослужителів про руїну 30-х років, про розп'яття українського народу підкреслюється необхідність жити згідно з Божими заповідями. Священик Яків Корницький висловлює думку про неможливість зруйнувати Церкву в душі кожного віруючого. Тому у складні періоди свого життя, не маючи сподівань на допомогу, герої твору звертають свої помисли до Бога як останньої надії. Проповідник Павло вважає, що порятунок від жорстокості, озвірілості передусім духовний — поклоніння в душі й істині Ісусу Христу. З цим вистражданим переконанням він іде в люди.

Проводячи своїх героїв через тяжкі випробування, В. Барка показує і спроби колективного опору: штурм млина в Кленоточах, протест селян проти наруги партійців у селі Конки. Разом із тим автор говорить, що в екстремальних ситуаціях розриваються людські зв'язки, не завжди перемагає духовне начало, непоодинокими були явища канібалізму. Однак визначальними є милосердя, готовність прийти на допомогу, про що свідчить зокрема доля осиротілого Андрійка.

Отже, В. Барка в романі «Жовтий князь», розкриваючи трагічні колізії голодомору в Україні, глибоко осмислює проблему особи і тоталітарного світу, показує людину в «межовій ситуації», у якій випробовується її духовний потенціал, її вірність одвічним людським цінностям. Тому важливе значення має екзистенціальне страждання, який сприяє висвітленню духовного сенсу людського існування. Одним із провідних у творі є мотив смерті і воскресіння. «Жовтий князь» пронизаний християнською символікою і світовідчуттям.

Дослідження мотиву «межової ситуації», антропоцентричної спрямованості роману «Жовтий князь» Василя Барки може бути перспективним для осмислення екзистенціального дискурсу, проблеми людини і тоталітарного світу в українській літературі ХХ століття.

Література

1. Барка В. Від автора // Барка В. Жовтий князь: Документальний роман, том I і II / Василь Барка. — Нью-Йорк — Харків, 2008. — С. 31—34.
2. Барка В. Жовтий князь: Документальний роман, том I і II / Василь Барка. — Нью-Йорк — Харків, 2008. — 772 с.
3. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Раїса Мовчан. — К. : Стило, 2008. — 538 с.

4. Набитович І. Універсум *sacrum* у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): Монографія / Ігор Набитович. — Дрогобич–Люблін: Посвіт, 2008. — 600 с.
5. Плющ Л. Заразар-заказар / Леонід Плющ // Сучасність. — 1987. — № 10. — С. 13—25.
6. Юнг К.-Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг. — М.: Renaissance, 1991. — 304 с.
7. Ясперс К. Введение в философию / Карл Ясперс. — Мн.: ПроPILEI, 2000. — 192 с.
8. Ясперс К. Комунікація / Карл Ясперс // Ситниченко Л. А. Першоджерела комунікативної філософії. — Київ: Либідь, 1996. — С. 132—148.
9. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. — М.: Политиздат, 1991. — 527 с.

УДК 821.161.1–34 Газданов.09

Е. А. Маханьков

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Семантика и поэтика мифологических мотивов в рассказе Г. Газданова «Судьба Саломеи»

Маханьков Е. А. Семантика і поетика міфологічних мотивів в оповіданні Г. Газданова «Доля Саломії». У статті досліджено семантику і поетику міфологічних мотивів оповідання Г. Газданова «Доля Саломії». Виявлено основні особливості художньої системи письменника 1940–1950-х років: пильний інтерес автора до проблем морально-духовного перевтілення людини, «подорожі» особистості до своїх онтологічних витоків, гармонізації людини і макрокосма. Показано, що, потрапляючи в семантико-естетичне поле газдановського тексту, міф органічно асимілюється усіма компонентами художньої системи письменника, згодом виступаючи фактором породження смислів і одночасно — засобом рельєфізації образу.

Ключові слова: *Гайто Газданов, мала проза, міф, мотивний комплекс, модернізм.*

Маханьков Е. А. Семантика и поэтика мифологических мотивов в рассказе Г. Газданова «Судьба Саломеи». В статье исследованы семантика и поэтика мифологических мотивов рассказа Г. Газданова «Судьба Саломеи». Выявлены основные особенности художественной системы писателя 1940–1950-х годов: пристальный интерес автора к проблемам духовно-нравственного преображения человека, «путешествия» личности к своим онтологическим истокам, гармонизации человека и макрокосма. Показано, что, попадая в семантико-эстетическую область газдановского текста, миф органически ассимилируется всеми компонентами художественной системы писателя, впоследствии выступая смыслопорождающей данностью и одновременно — средством рельефизации образа.

Ключевые слова: *Гайто Газданов, малая проза, миф, мотивный комплекс, модернизм.*

Makhanov E. A. Semantics and poetics of mythological motifs in G. Gazdanov' story "Fate of Salome". The article investigates the semantics and poetics of mythological motifs in G. Gazdanov' story "Fate of Salome". The basic features of the writer's art system of 1940–1950's are identified: author's interest to the problems of spiritual and moral transformation of human, "travel" of personality to their ontological roots, harmonization of person and the macrocosm. It is shown that, getting into the semantic and aesthetic area of Gazdanov's text, myth organically assimilated by all the components of the art system of the writer, later performed as a meaning-creative factor and at the same time — as means of expressiveness of image.

Keywords: *Gaito Gazdanov, small prose, myth, motivic complex, modernism.*

Рассказ Гайто Газданова «Судьба Саломеи» относится к числу поздних, практически неисследованных, произведений писателя. В ходе архивных разысканий ученым удалось установить, что над этим небольшим по объему текстом Газданов работал в течение двух с половиной лет и опубликовал его только в 1959 году. К этому времени повествовательные принципы писателя претерпели

ряд существенных изменений, обусловленных эволюцией авторского художественного сознания: если в произведениях Газданова 1920-х–1930-х годов в формах сюрреалистически-кубистической образности широко представлена жизненная позиция «отрешенного» экзистенциального героя, поглощенного стремлением «уловить собственное несущееся во тьму существование», сводящего

счета со своими «душевными глубинами, где залегает родина, музыка, дорогое женское лицо, “море и снег”, печаль, “беспредметное иступление”, “мертвенные состояния”, смертная тоска» [5:545], то в творчестве 1940-х–1950-х писатель критически переосмысливает как литературную, так и философскую традиции экзистенциализма. Подобное переосмысление прежних бытийных ценностей неминуемо повлекло за собой и перестройку авторской концепции метафизического существования. Цель настоящего доклада — показать семантику и поэтику мифологических мотивов газдановского рассказа «Судьба Саломеи» и на его примере выявить главные особенности измененной художественной системы писателя.

Жанрово-повествовательная модель «Судьбы Саломеи» в определенной мере обнаруживает типологическое сходство с газдановской прозой 1920-х–1930-х годов: экзистенциально-автобиографическая основа и философский анализ сближают рассказ с такими произведениями писателя, как «Гавайские гитары», «Водяная тюрьма», «Черные лебеди», «Великий музыкант», «Третья жизнь» и др. Вместе с тем в рассказе обнаруживается ряд интенционально-поэтологических отличий от ранней малой прозы Газданова, в которой доминировали импрессионистичность, эклектичность и фрагментарность, традиционно связываемые со свойствами модернистского письма. Явно выраженная фабульность, обедненная метафоричность и отчетливая психологическая разработанность персонажей позволяют предположить, что в «Судьбе Саломеи» Газданов предпринимает попытку изобразить художественную действительность в условно реалистическом ключе.

Фабульное время произведения обнимает по меньшей мере десятилетие и завершается в первый год после окончания Второй мировой войны. Отправной точкой повествования служит знакомство безымянного рассказчика с еще одним русским эмигрантом по имени Андрей, имевшее место в годы их студенчества в Париже. Общность интересов — страстная увлеченность искусством во всех его проявлениях — становится для обоих залогом долгой проникновенной дружбы. Представленный Газдановым в самом начале рассказа психологический портрет Андрея задает один из важнейших в произведении повествовательных мотивов — *мотив подмены жизни искусством*: «Он был довольно способным человеком:

некоторые его рисунки были очень высоко оценены компетентными людьми <...>. Две или три поэмы, которые он написал в несколько недель, были не менее замечательны <...>. Но у него не хватало творческой или душевной силы довести что бы то ни было до конца <...>. Соображения об искусстве играли в его жизни очень значительную роль» [1:509]. Указанный *мотив* усиливается с появлением единственного женского персонажа: в одном из кафе Латинского квартала на Монпарнасе друзья знакомятся с удивительно красивой девушкой: «Когда она как-то проходила по кафе, подняв голову и прямо глядя перед собой, один из наших товарищей сказал, что она похожа на Саломею. С тех пор никто из нас ее иначе не называл. Между прочим, в этом замечании было что-то очень верное: со стороны казалось, будто эта женщина действительно несет в руках невидимый поднос. Она была очень красива» [1:509]. Впоследствии становится известно, что эта девушка посещает историко-филологический факультет Сорбонны в качестве вольнослушательницы, поскольку у нее нет аттестата зрелости, что она не знает таких вещей, как скорость света, логарифмы или закон притяжения, но что в области искусства ее познания чрезвычайно обширны. Близкое знакомство с Саломеей дает повествователю возможность глубже проникнуть в тайну этой неординарной личности: «<...> ее интересовало только это [искусство — Е. М.], все остальное казалось ей не заслуживающим внимания» [1:510], «то <...>, чего она совершенно, казалось, не выносила, это была простота. Простота в искусстве или в человеческих отношениях ей казалась чем-то унижительно примитивным» [1:511]. Размышляя над тем, «что <...> определяло ту вздорную жизнь, которую вела Саломея и которую она, когда могла, заставляла вести других», повествователь приходит к выводу, что «это было желание не принимать того, что происходило, а создавать то, что должно было происходить» [1:513]. Последняя из приведенных цитат в лаконичной форме выражает сущность жизненной позиции Саломеи в довоенные годы и отчетливо демонстрирует, что *мотив тотальной подмены жизни искусством/вымыслом*, общий для всех троих главных героев газдановского рассказа, полнее всего воплощен именно в женском персонаже.

По мнению Е. Кузнецовой, при всей непохожести созданных в прозе Газданова женских образов, у них часто имеются общие черты: это всегда незаурядные, чем-то особенные женщи-

ны, не классические красавицы, но обязательно выразительницы явного эротического начала [3]. Следует также отметить, что образ Саломеи, вполне отвечающий приведенной исследовательницей характеристике, интертекстуален по своей эстетической природе: сквозь него явно «просвечивают» не только образы роковых женщин, созданные мировой литературой романтизма («коринфская невеста» И. В. Гете, «безжалостная красавица» Дж. Китса, Джеральдина С. Кольриджа и др.), но в особенности — «инфернальных» героинь романов Ф. Достоевского. *Нравственная амбивалентность, «греховная святость»* Настасьи Филипповны, Сонечки и Катерины Ивановны Мармеладовых из романов Ф. Достоевского «Идиот» и «Преступление и наказание» в газдановском рассказе приобретают статус *повествовательных мотивов*, эксплицируемых в суждениях и поступках Саломеи. Так, о своем законном муже она говорит, что его больше не существует, хотя исключительно благодаря его регулярному денежному вспомоществованию Саломея в состоянии обеспечивать себя и вносить плату за постой в парижской гостинице; беззаветно влюбленного в нее Андрея, буквально созданного, по мнению повествователя, «для того, чтобы стать ее жертвой», своим капризным и непоследовательным поведением Саломея доводит до состояния экзотического отчаяния. Но вместе с тем необъяснимо притягательным для обоих мужчин остается интуитивно ощущаемый ими глубокий и богатый внутренний мир Саломеи: «ни у кого из нас не возникало сомнения в том, что за всей этой раздражающей ее внешней неприемлемостью должен существовать или не может не существовать целый мир, эмоциональная напряженность которого была одновременно бесспорна и неудержимо соблазнительна» [1:511].

Образ Саломеи в рассказе Газданова имеет не только литературное, но и ярко выраженное мифологическое происхождение и вводит в мотивную ткань произведения *комплекс собственно мифологических мотивов*, для выявления семантики и особенностей поэтики которого необходимо обратиться непосредственно к христианскому мифу, повествующему о трагической кончине Иоанна Крестителя. Известно, что последний в ряду пророков — предвестников прихода мессии «в качестве ревнителя праведности выступал с обличением Ирода Антипы, правителя Галилеи, который отнял у своего брата жену Иродиаду и при жизни прежнего мужа женился на ней, грубо нарушив

этим иудейский обычай» [4:552]. Заключение Иоанна в темницу, правитель устроил пир по случаю дня своего рождения, на котором попросил свою падчерицу Саломею станцевать для гостей. Обольщающий танец девушки настолько впечатлил Антипу, что он дал слово исполнить любую ее просьбу. Подговоренная матерью, чей развратный образ жизни неоднократно осуждался пророком, Саломея потребовала принести ей на блюде голову Иоанна. Необходимо отметить, что «трагические контрасты пира и казни, глумливой греховности и страждущей святости, вкрадчивой женственности и открытого палачества, присущие сюжету усекновения главы Иоанна Крестителя, не раз привлекали живописцев и поэтов» [4:553]. В XIX веке эта история нашла свое отражение в романе Г. Флобера «Иродиада», однако подлинный интерес к ней проявило модернистское искусство (в XX веке первыми обратились к этому сюжету О. Уайльд и художник О. Бердсли).

В художественном мире газдановского рассказа миф о Саломее отыгрывает существенную роль. Ведущие интенции автора сосредоточены на возможности онтологического осмысления так сказать «мифологической канвы» в условиях смоделированной им художественной действительности. С этой точки зрения обоснованным представляется подход к «Судьбе Саломеи» как к неомифологическому тексту, символический сюжет которого перенесен в подтекстовую область.

Использование Газдановым в рассказе обозначенного мифа, на наш взгляд, обусловлено оригинальным авторским творческим заданием, заключающимся в том, чтобы при помощи мифологических мотивов оцельнить все системные компоненты художественного мира произведения (проблемно-тематический, образный, сюжетно-композиционный др.) и таким образом взглянуть на «человека вообще» — с позиций метафизической и внеисторической данности. Несостоятельность попыток традиционно реалистического прочтения данного произведения объясняется тем, что Газданова как художника прежде всего интересует возможность воплощения в личности онтологически заложенного в ней, вследствие чего ужасы Второй мировой войны и социальные катаклизмы, вызванные ее течением, остаются за пределами авторского внимания. В «Судьбе Саломеи» писатель актуализует экзистенциальную ситуацию *непосредственного контакта*

человека со смертью. Этот мортальный опыт по-разному воспринимается героями произведения: Саломея, получившая во время войны серьезное ранение и спасенная простым флорентийским сапожником, уезжает в качестве его жены в Италию. Путешествующий по Флоренции повествователь, искренне убежденный в том, что женщина погибла где-то на юге Франции (хотя могилу ее отыскать не удалось), встречается с ней случайно: «Однажды днем я шел сначала по *via Ghibellina*, а затем свернул в узенькую улицу, отходившую от нее под прямым углом. Здесь жили очень бедные люди, занимавшиеся собиранием железного хлама. <...> Дойдя до середины улицы, я увидел мастерскую того самого сапожника, о котором мне рассказывал хозяин моего пансиона. <...> Против него [сапожника — Е. М.] сидела его жена, та самая женщина, которую он привез из Франции. Когда я остановился у его окна, она подняла голову и взглянула на меня — и я должен был сделать над собой усилие, чтобы не вскрикнуть от удивления. Я встретил знакомый неизменившийся взгляд серых сердитых глаз и узнал Саломею» [1:522].

Ничего не зная о духовном преображении, случившемся с Саломеей за это время, рассказчик посылает ей записку, в которой просит женщину прийти на следующий день для разговора с ним. Этот разговор представляется ключевым эпизодом в композиционном строе рассказа — он проясняет причины мировоззренческого переворота героини. Отказ вернуться с повествователем в Париж Саломея мотивирует невозможностью продолжения прежней жизни: «Разве ты не заметил, что того мира, который был до войны, больше не существует? <...> Ты забываешь о времени, мой друг <...>. То, в чем ты живешь, это движение теней. От того, каким ты был раньше, не осталось самого главного, и ты упорно отказываешься это принять. Ты хочешь повернуть время назад — этого не может даже Бог. Если бы я послушала тебя и уехала с тобой в Париж, я бы потеряла то, что у меня есть теперь, и осталась бы в пустоте, которую нельзя заполнить никакими воспоминаниями» [1:524–525].

Все, сказанное выше, позволяет глубже обосновать специфику функционирования в рассказе Газданова христианского мифа. В значительной степени измененный писателем, он предстает в произведении как свернутый подтекст, лежащий в основе женского

образа и сущностно раскрывающий семантическое ядро художественного целого. Разделенные в изначальном мифе по принципу соотношенности с различными действующими лицами *мотивы коварства и праведности, распущенности и жертвенности, греховности и святости* соединяются в образе газдановской Саломеи. Сущность личности героини рассказа раскрывается в аспекте метафорического «преображения» и представляется как путь от глубоко противоречащей онтологически данному внешней кажимости к сознательной аскезе, воплощающей потенции личности в подлинном бытии. Л. Диенеш называет это возвращением к судьбе, «к данной человеку от рождения доле» [2:191]. В ответ на замечание повествователя о том, что подобные коренные изменения мировоззренческой позиции человека невозможны в действительности и больше походят на надуманный фабульный ход из некоего литературного произведения, Саломея лаконично возражает: «Нет, литература у меня кончилась <...>. Литература — это у тебя» [1:526]. Примечательно, что в мире газдановского рассказа нечто подобное саломеиному *преображению* случается и с личностью Андрея, чей художественный образ по отношению к образу Саломеи последовательно актуализует, также *мифологические* по своему происхождению, *мотивы жертвенности* (напомним, что повествователь совершенно убежден: Андрей буквально создан, чтобы стать жертвой Саломеи), *святого заклания, Божьего агнца*: «<...> во время войны он потерял все, что у него было, и теперь вынужден был зарабатывать на жизнь. Он долго искал работы, писал статьи об искусстве и рецензии о книгах, но денег, которые он этим зарабатывал, едва хватало на пропитание. И тогда ему сделали предложение, на которое он согласился. <...> — Я пишу слова для песенок и куплеты для опереток. Ты понимаешь? Вспомни наши университетские годы, Малармэ, Валери, Рильке. <...> Я настолько пропитан теперь этой опереточной пошлятиной и этим идиотизмом, что я чувствую себя хронически отравленным» [1:516–517]. Несмотря на то, что в рассказе причины обозначенного духовного *переворота* Андрея в некоторой степени детерминированы той социально-политической ситуацией, которая сложилась после окончания войны, представляется, что в значительно большей степени их обусловила неспособ-

ность личности справиться с экзистенциальной ситуацией *предначертанного другого*, спровоцировавшей усугубляющийся психологический кризис и сущностное опустошение личности: «Зачем я теперь существую, я не очень знаю» [1:516]. Давно подмечено, что писатель, привнося в художественный мир своего произведения элементы иных культурных текстов, изменяет их и преобразовывает в соответствии с собственной системой эстетических ценностей и мировоззренческих ориентаций, и Газданов как художник в этом смысле не составляет исключения. Как видим, попав на семантико-эстетическую орбиту «Судьбы Саломеи», христианский миф о юной грешнице и смиренном пророке буквально разлагается на составные части и на таком «малекулярном уровне» в гармонических пропорциях смешивается с доминантными элементами авторской художественной системы. В газдановском творчестве 1950–1960-х годов такими элементами становятся *мотивы преображения, путешествия, движения души, допущения личности в подлинном бытии, поиска гармонизации личности и макрокосма*, организующие практически без исключения всю малую и крупную прозу писателя (рассказы «Судьба Саломеи», «Нищий», «Панихида», «Письма Иванова»; романы «Пилигримы» и «Пробуждение»).

Подводя итоги, отметим следующее. Художественные интенции, воплощенные в творчестве Г. Газданова 1950-х–1960-х годов, обнаруживают пристальный интерес про-

заика к темам духовно-нравственно преображения человека, «путешествия» личности к онтологически заложенному в ней, а также к проблемам соотношения искусства и повседневной жизни в бытии человека, способности личности гармонизировать свои отношения с макрокосмосом. При всем разнообразии способов разработки перечисленных проблемно-тематических узлов заметно стремление писателя к мифологизации художественного мира произведения («Судьба Саломеи», «Нищий», «Пилигримы», «Пробуждение»). Попадая в семантико-эстетическую область газдановского текста, миф не только не обособляется как самозначащая целостность, но, разлагаясь на первоэлементы, органически ассимилируется всеми компонентами художественной системы писателя, впоследствии выступая смыслопорождающей данностью и одновременно — средством рельефизации образа. Несмотря на видимость жизнеподобия, линейность сюжета и значительную психологическую разработанность персонажей, неомифологические тексты Газданова 1950-х–1960-х годов все же неправомерно прочитывать как реалистические в традиционном смысле слова. Очевидно, что, начав свою литературную деятельность в качестве писателя-модерниста, Газданов впоследствии пошел по пути усложнения художественной системы, которая, таким образом, представляется синтетическим образованием, органически соединившим под знаком метатекстуального единства модернистские и условно реалистические принципы письма.

Литература

1. Газданов Гайто. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. Романы. Рассказы. Литературная критика и эссеистика. Массонские доклады / Гайто Газданов [под общ. ред. Т. Н. Красавченко ; состав., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко и др.]. — М. : Эллис Лак, 2009. — 736 с.
2. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Ласло Диенеш [пер. с англ. Т. Салбиева]. — Владикавказ, 1995. — 304 с.
3. Кузнецова Е. Исследование поэтики рассказов Г. Газданова 1950—1960 гг. [Электронный ресурс] / Е. В. Кузнецова. — Режим доступа : <http://asu.edu.ru/images/File/Izdatelstvo/GI2/13.pdf>
4. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х томах. Т. 1 — «А–К» / [гл. ред. С. А. Токарев]. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — 671 с., с илл.
5. Семенова С. «Путешествие по беспощадному существованию» (Гайто Газданов) // Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. — М., 2001. — С. 529—545.

УДК 242:81'42

Т. Л. Левченко-Комисаренко

*Харьковский национальный экономический университет
имени С. Кузнеца*

«Скарбница потребная» Иоанникия Галятовского

Левченко-Комисаренко Т. Л. «Скарбница потребная» Иоанникия Галятовського. Стаття присвячена аналізу символіки, структури та змістових аспектів збірки чудес Іоанникия Галятовського «Скарбница потребная». Акцентируються лейтмотиви й основна ідейна спрямованість книги, специфіка підбраного текстового матеріалу та неоднорідність його походження. Підкреслюється прагнення автора представити авторитетну історію Чернігівського Єлецького монастиря, обґрунтувати його святість і вагомість у долі українського народу.

Ключові слова: *ікона, чудеса, символіка, хроніка, монастир.*

Левченко-Комисаренко Т. Л. «Скарбница потребная» Иоанникия Галятовского. Статья посвящена анализу символики, структуры и содержательных аспектов сборника чудес Иоанникия Галятовского «Скарбница потребная». Акцентируются лейтмотивы и основная идейная направленность книги, специфика подобранного текстового материала и неоднородность его происхождения. Подчеркивается стремление автора представить авторитетную историю Черниговского Елецкого монастыря, обосновать его святость и значительность в судьбе украинского народа.

Ключевые слова: *икона, чудеса, символіка, хроніка, монастирь.*

Levchenko-Komisarenko T. L. "Useful Treasury" by Ioanikii Galiatovskiy. The article analyses the symbolism, structure and content aspects of the compilation of wonders "Useful Treasury" by Ioanikii Galiatovskiy. The motifs and main ideological orientation of the book, as well as the specific character of the selected written material and heterogeneity of its origin are accentuated. The endeavor of the author to present an authoritative history of Chernihiv Yelets monastery and to substantiate its sanctity and significance in the life of the Ukrainian people is emphasized.

Key words: *icon, wonders, symbolism, chronicle, monastery.*

По законам жанра наукової статті изложение матеріалу, непосредственно относящегося к предмету исследования, необходимо начинать с освещения основных достижений своих предшественников, с краткого анализа работ, посвященных этой теме. В данном случае, следует отметить, что сборник Иоанникия Галятовского «Скарбница потребная» (Новгород-Северский, август 1676 г.) никогда не поддавался комплексному анализу, однако существует несколько исследований, в которых акцентированы различные аспекты изучения данного сборника, а именно, это работы: К. Беды, И. Чепиги, В. Шевчука, Е. Емельяновой, Э. Шевченко и других ученых [1; 7; 8; 10; 4; 5; 9].

Так, В. Шевчук характеризует творчество Иоанникия Галятовского как малооригинальное, указывая, что его работы в основном представляют выписки и цитаты из чужих произведений; самого риторика называет представителем схоластического круга писателей 2-ой половины XVII ст. и, даже, одним из крайних его проявлений. В такой оценке слышен отголосок тех взглядов, которые высказывали литературоведы культурно-исто-

рической и сравнительно-исторической школ, не учитывая при этом ни понятие авторства и статус автора, ни способы текстопорождения, ни эстетические критерии, свойственные анализируемой эпохе. В то же время, В. Шевчук из произведений Иоанникия Галятовского особо выделяет «Скарбницу потребную», мотивируя свой выбор такими замечаниями: в «Скарбнице потребной», по сравнению с другими работами писателя, больше оригинального, она «больше других отображает реальную жизнь, которую видел вокруг себя писатель» [10:167].

В исследовании В. Шевчука основное внимание уделяется структуре сборника, которая, по его мнению, основана на определенном концепте, создана по схеме, имеет ярусное строение и воплощает задуманный писателем словесный архитектурный образ, а именно, образ храма: «...Если рассмотреть структуру произведения, то основанием тут является не столько гетман Украины, сколько казачество — это первый ярус, который символизирует Казачье государство. На втором ярусе — история самого Елецкого монастыря, на третьем — чудотворная святыня — икона Бо-

городиці и истории, с ней связанные, которые подчеркивают освященность самой обители. Сюда, как бы расширение куполов, полагаются истории о знамени, которое видят монахи монастыря. И наконец «Придаток», моральное довершение, — как крест храма» [10:169]. Отдавая должное оригинальности интерпретации структуры сборника, которую предлагает В. Шевчук, не можем, однако, не заметить, что в данном случае, авторский замысел писателя вряд ли совпадает с предложенным подходом литературоведа и с его читательским восприятием.

Действительно, в содержании «Скарбниці потрібної» можно четко выделить три основных предмета повествования: история казачества, история Черниговского Елецкого монастыря и судьба иконы Елецкой Черниговской Божией Матери, — но общая цель изложения видится в прославлении черниговской обители, в обосновании святости ее происхождения, в возрождении ее авторитета после долгих лет запустения и пребывания в ее стенах Черниговских архимандритов-униатов, в сборе и сохранении фактов и авторитетных изустных преданий о монастыре и его главной святыне и, наконец, в создании авторитетной истории монастыря.

В связи с изложенным, более обоснованными считаем замечания В. Шевчука относительно жанровой характеристики сборника. «Скарбницю потрібну» исследователь называет «обычной монастырской летописью с ее типичными компонентами», замечая при этом, что история монастыря подается своеобразно: в первой части сборника «исторически обобщенно, а во второй — конкретно через чудеса» [10:170, 168]. Также В. Шевчук высказывает предположение, что образцом для составления «Скарбниці потрібної» Иоанникия Галятковского мог послужить сборник Афанасия Кальнофойского «Тетатourgema» (1638) [13]. Однако сравнительный анализ этих сборников не дает возможности подтвердить факт непосредственной преемственности их структур.

Составленный Иоанникием Галятковским сборник чудес — «Скарбниця потрібная» имеет следующую структуру: (1) титульная страница; (2) гравюра «Образ Пресвятой Богородицы Елецкой Черниговской»; (3) подборка трех ветхозаветных цитат с ключевым словом «ель», «елина»; (4) предисловие-посвящение «Ясно-велможному егѡ мїсти пану Івановѣ Самуиловичовѣ...»; (5) тематическая подборка трех библейских цитат; (6) гравюра «Успение Пре-

святой Богородицы»; (7) «Хронологія Чернѣговских архимандритѡв Прѣстои Бѣи Єлецкої»; (8) 32 чуда; (9) «Придатокъ до чудовъ Престои Бѣи Єлецкої...».

Символика названия традиционно раскрывается как в самом заглавии и предисловии («Престѡя Бѣа Єлецкая з великими скарбами з чудами своїми», «Скарбницею єсть Престѡя Бѣа Єлецкая, скарбами ся чуда єи называють»), так и в «Придатке» («Бѣа Єлецкая єст скарбница, которая людемъ розмаитымъ даєт скарбы розмаитыи: малому войску хрѣтїанскому даєт звыгызтво над велїкими войсками поганскыми, зближаючимся до смерти даєт жывот, хорым — здоровє, шаленымъ приворочаєт розум, пяницамъ трезвост кажеєт заховати») [6:1 об. нн., 31 об.]. Таким образом, с помощью риторического обрамления, интерпретирующего символику названия, автор создает эффект целостности сборника, который состоит из отдельных произведений, различных по значимости и объему.

Символика «скарбниці» разворачивается перед читателем во множественных своих проявлениях. Уже в заглавии книги прочитываются параллельные образы: «скарбниця», как обобщающий образ чудес Пресвятой Богородицы Елецкой (церкви или иконы), и основанный на синекдохе образ «скарбниці», которой является сама книга, повествующая об этих чудесах. Предисловие-посвящение, адресованное казацкому гетману Ивану Самойловичу, оказавшему помощь в восстановлении церкви «Престѡи Бѣи Єлецкої», в свою очередь, вводит традиционно параллельные образы духовных и материальных сокровищ. В данном случае, показательными являются возможные варианты перевода слова «скарбниця» с украинского на русский язык, как «сокровищница» и «казна». Так, разрушенную церковь гетман «з своєи скарбници своїми скарбами» реставрирует, и за это благодарение, оказанное из гетманской казны, автор обещает Ивану Самойловичу, что он получит сокровища из «скарбниці Престѡи Бѣи Єлецкої», а именно: «доброе здоровє, долгоденствїє и щасливое житїє», а главное, — это помощь Богородицы на войне [6:2 нн. — 2 об. нн.]. Условно-комплиментарное изложение панегирического предисловия заканчивается словами посвящения данного сборника гетману; при этом ритор повторяет толкование символики заглавия и указывает на высшую степень воплощения образа «скарбниці», а именно, на «скарбницю не-

бесную» с ее вечным сокровищем — «виденіе лица Бжго» [6: 6 об. нн. – 7 нн.].

В конце книги, в «Придатку», Иоанникий Галятовский снова возвращается к противопоставлению образов духовных и материальных сокровищ. Пересказывая ветхозаветную историю (2 Мак 3:25–28) о том, как Илиодор хотел ограбить иерусалимскую церковь, автор заключает: «Любѡ Іліѡдоровѣ з іерусалимскои скарбници скарбов матеріальних Бгъ не допустил брати..., еднѡкъ всѣм хрстіаном православнымъ позволяет Бгъ и кажет до тоєи скарбници, Прѣстои Бци Єлецкои, прибѣгати для ѡдержаня скарбов дѡховных...» [6:32]. Чудеса, описанные в книге, Иоанникий Галятовский представляет именно как необходимые духовные сокровища, обратившись к которым, православные христиане могут заслужить того, что Пресвятая Богородица и из «нбснѡи скарбници упросит скарбы невымовныи...» [6:32].

В дополнение к приведенным примерам символического разрастания образа «скарбници», встречаем в книге и более конкретные, частные способы его представления. Так, чудеса 6-е и 7-е фиксируют местное предание, записанное Иоанникием Галятовским со слов черниговских обывателей-очевидцев, о сокровище, которое спрятал кто-то из московских людей под олтарем в черниговской церкви Успения Пресвятой Богородицы.

Предисловие-посвящение сборника вводит следующие положения, которые становятся лейтмотивами книги:

– черниговская церковь Успения Пресвятой Богородицы знаменита тем, что построена черниговским князем Святославом Ярославовичем, внуком князя Владимира;

– разрушенная монголо-татарскими войсками во главе с ханом Батыем церковь Успения Пресвятой Богородицы в Чернигове восстанавливается, возрождается;

– судьбы иерусалимской церкви и черниговской подобны.

Основным же предметом изложения в предисловии-посвящении является прославление казаков. Иоанникий Галятовский, не соблюдая хронологическую последовательность, упоминает ряд фактов из истории казачества, при этом он ссылается на источники, как в самом тексте, так и в маргиналиях к нему. Показателен тот факт, что источники, очевидно, подбирались по принципу их автори-

тетности и, естественно, распространенности, доступности среди современников писателя.

Так, в начале автор упоминает о победе гетмана Петра Сагайдачного под Хотином над армией турецкого султана Османа, потом говорит о взятии войсками Сагайдачного турецкой крепости Кафа; первое событие происходило в 1621 году, а второе — в 1606, в самом предисловии датировки нет. [6:2 об. нн.]. Далее повествуется о казаке Венжике Хмелницком, который в 1534 году под Заславлем громил татар; в маргиналиях указан источник: «Мартинъ Бѣлскій, книга ѡ (8), лист укѣ (423)» [6:2 об. нн.]. В данном случае Иоанникий Галятовский использовал работу «Kronika wszystkiego świata»; ссылка соответствует краковскому изданию 1564 года (в первом издании хроники 1551 года эта информация подается на стр. 290 об.) [11:423]. В продолжении описывается герб, представленный на печати войска Запорожского. Описание подается по некоей хронике, задокументированной в маргиналиях следующим образом: «Кириль Давыдович зъ Седьнева присылалъ мнѣ до Чернѣгова кроничку, ѡ козакахъ написаную, в которой гербъ такій ест написаный» [6:3 нн.].

Акцентировав, что «найпершей за позволением Жигмонта Першого, короля полскогѡ, почали ся козаки на Запорожьѡ збѣрати», писатель упоминает военные баталии 1516 года, когда, собственно, и сложились обстоятельства, повлиявшие на такое решение короля [6:3 об. нн.]. В маргиналиях зафиксирован источник: «Александръ Гвагнѣнь о козаках, книга ѣ (3), лист лѡ (32)» [6:3 об. нн.]. Сверка данной ссылки позволяет утверждать, что Иоанникий Галятовский использовал польский перевод работы, изданной под именем Алессандро Гваньини, — «Sarmatiae Europaeae descriptio» (вопрос авторства остается спорным), а именно: «Kronika sarmacji europejskiej» (Kraków, 1611). Писатель обращается к третьей части из третьей книги — «Opisane Połowcow, Iaczwingow u Kozakow Zaporożkich», в которой есть раздел «O Kozakach Nizowych» [12:кн. III, 30, 31, 32]. На основании этой хроники также подается информация о том, что первым казацким гетманом был «Прецлавъ Лянѣцкороньскій», что слава запорожского войска обусловлена не только его рыцарской отвагой, но и знатностью происхождения первых гетманов: «...Прецлавъ

Ляньцкоронській з дому сенаторскогѡ, потымъ Димѣтръ, князь Вишневецкій, также Євстафій, князь Ружинській. Фамиліи великии были гетманами запорожскими на початку, гды ся почало козацкоє войскѡ на Запорожью збирати» [6: 3 об. нн. —4 нн.]. Упоминаются казаки донские, которые живут над Доном и находятся под протекцией московского царя.

Слава казачества, как считает автор, обусловлена и самой этимологией слова «козаки». Вариантов этимологии представлено два. Первый вариант — «названы суть ѡд козаровъ» — подается со ссылкой: «Матїяшъ Стриковскій въ книзѣ д̃ (4), въ роздѣлѣ г̃ (3), на листѣ ркс (126) споминаеть» [6: 4 об. нн.]. Речь идет о работе «Kronika Polska, Litewska, Żmudzka i wszystkiej Rusi», изданной Матеем Стрыйковским в 1582 году [15: 126]. Второй вариант, его придерживается и сам Иоанникий Галятовский, подается в традициях народной этимологии: «названы суть ѡд Козорожца, бо Козорожець есть знакъ в зодїяку нѡбномъ»; основан он на метафорическом сравнении: рогов животного и рогов с порохом для казацких самопалов: «Зачимъ козаки ѡд Козорожца суть названы, поневажъ з рогами ходять, которые роги на боку своемъ з порохом, належачым до стрѣляня, носятъ» [6:4 об. нн. — 5 нн.].

В изложении фактов из истории казачества прослеживается забота писателя об авторитетности своего труда. Так, панегирические строки о причинах казацкой славы, об их умении переходить через пороги и совершать морские походы в маргиналиях снова сопровождаются ссылкой на работу: «Алеѡандер Гвагнѣнь, книга г̃ (3), лист лг̃ (33) о козаках», хотя данные события во время составления сборника были общеизвестными и не нуждались в особом, задокументированном подтверждении.

Вслед за предисловием информативно насыщенные и большими по объему являются чудо 1-е и 2-е. Источники материала, который Иоанникий Галятовский использовал при написании 1-го чуда так же разнообразны по своему статусу и значимости, как и сведения, которые они предлагают: это вышеупомянутая хроника Матея Стрыйковского, «Свюдик альбѡ поминник Пресѣои Бѣи Єлецкой ѡд єпѣпа Чернѣгов. Зосимы Прокоповича написаный» (ныне считается утраченным), Киево-Печерский патерик в редак-

ции Сильвестра Коссова («Paterikon», 1635), устные предания и пересказы письменных источников, некоторые из которых зафиксированы в маргиналиях («Григорій Яхімов, войтъ Чернѣговскій, и старшій брат єгѡ Исаакъ тоє повѣдали», «Алеѡѣѣ Ѳеѡдоровичъ Писаров, голова стрилцов московскихъ, и Алеѡадерь Данилович, ієромонах московскій, повѣдали...») или в самом тексте чуда («повѣдають в Чернѣговѣ ѡбиватели давнїи, которїи... чували ѡд старыхъ людей московских Ѳеѡдора, протопопы чернѣговскогѡ, и Прокопїя, мѣщанина чернѣговскогѡ...»), «А тоє ѡбивателѣ московскїи вычитали у якогѡ лѣтописца руского альбо в патерїку якомъ...», «ТимоѲей Василїєвич Чоглоковъ, столникъ и воевода єго царского величества, в двохъ кронѣкахъ московскихъ знайшоль тоє намъ и читаль...») [6:8 об. нн., 1–1 об., 3].

Четко прослеживается авторское стремление задокументировать полученную информацию, нехватку авторитетных письменных источников компенсировать сведениями, полученными в устной форме, при этом доказательством их убедительности, достоверности должен служить статус лиц, со слов которых записан тот или иной рассказ. Поэтому Иоанникий Галятовский так точно указывает должности, звания, чины своих респондентов. Иногда фиксируются и свидетели, присутствовавшие при этом: «Пред тымъ ієромонахомъ и дїакономъ и пред честнымъ ієросхимонахомъ Ѳеѡдоромъ и дїакономъ Порфирїємъ, законниками чернѣговскими, ... Никита Ивановичъ князь Ѳдоевскїи, бояринъ єго царскогѡ пресвѣтлого величества, повѣдалъ такіи слова» [6:2].

Содержание 1-го чуда можно свести к двум основным моментам: это основание церкви Успения Пресвятой Богородицы и выяснение этимологии ее названия, почему церковь называют Богородица Єлецкая. Этимологию названия Иоанникий Галятовский непосредственно связывает с чудотворным образом, с Єлецкой Черниговской иконой Божией Матери: «церковь ся называеть Бѣа Єлецкая, зачим ѡдъ елины альбѡ єлю Бѣа Єлецкая есть названа, же на єлю альбо на елинѣ ѡбразъ Пресѣои Бѣи есть найденый» [6:2].

Сведения, собранные автором и представленные в 1-м чуде, считаются первым письменным свидетельством об иконе Єлецкой Черниговской Божией Матери [9]. Писа-

тель фиксирует местное изустное предание о том, что князь Святослав Ярославович построил церковь Успения Пресвятой Богородицы на Болдиных горах возле Чернигова на том месте, где «образ Престои Бѣи ... есть видѣнный и найденый давнихъ часовъ на деревѣ еловомъ» [6:1]. Как письменный источник, подтверждающий это предание, называется «Сводик альбѣ поминник Престои Бѣи Елецкой ѿ еписпа Чернѣгов. Зосимы Прокоповича написаный»; ссылаясь на него, Иоанникий Галятовский конкретизирует как время объявления образа — «найденый есть за князя Чернѣговского Святослава Ярославовича», так и время возведения церкви — «ѿ створения свѣта року 5438 (6568)» [6:2 об.].

Данную историю, как считает автор, подтверждают рассказы его современников, московских обывателей, о том, что в Москве и «по мѣстах иныхъ въ Россіи Великой» распространена иконография Богородицы с младенцем-Христом на еловом дереве [6:1–1 об.]. (В исторической достоверности этого факта позволила себе усомниться редакция «Православной энциклопедии», традиционно поддавая все печатаемые материалы жесткой церковной цензуре [9].) Иоанникий Галятовский сообщает, что такую икону Богородицы на еловом дереве в январе 1676 года в день Святого Богоявления привезли из города Владимира на черниговскую ярмарку брата Никита и Матфей Феодоровичи Козелы, а купил ее и 11 января отдал в черниговскую церковь Богородицы Елецкой Константин Константинович Мезопета; эта икона и считается на данный момент первой исторически подтверждаемой [6:1 об.; 9]. Ссылаясь на рассказы московских обывателей, которые вычитали информацию в неопределенном источнике («у якогѣ лѣтописца руского альбо в патерику якогѣ»), Иоанникий Галятовский повествует, что Елецкая Черниговская икона Божией Матери во время войны из Чернигова была вывезена в Москву; с этим событием, очевидно, писатель и связывает распространение соответствующей иконографии в России [6:1 об. – 2]. В 1676 году Иоанникий Галятовский отправил в Москву посольство для выяснения этимологии названия черниговской церкви. Результатом его поиска стала изустная информация, полученная от московского князя Никиты Ивановича Одоевского.

Для писателя московские князья Одоевские и Воротинские безсомнения авторитет-

ные респонденты, также убедителен тот факт, что они ведут свою родословную от черниговского князя Святослава Ярославовича, основателя Елецкой церкви. Как источник, подтверждающий правдивость княжеских родословных, упоминаются некие две московские хроники, которые читал стольник и воевода его царского величества. Учитывая ссылки Иоанникия Галятовского на московских обывателей, московских князей, на некие московские летописи, патерики, хроники, трудно не согласиться с выводом Э. Шевченко, что поскольку большая часть украинских земель после 1654 г. находилась под властью московского царя, для Иоанникия Галятовского в его сборнике «Скарбница потребная» «важно было сделать акцент на том, что, хотя в Чернигове сам образ и сведения о нем были утрачены, Москва сохранила память о них для его современников и способствовала возвращению святыни» [9].

Как рефрен 1-го чуда звучат следующие слова, повторяющиеся с незначительными изменениями: «образ Престои Бѣи променями свѣтлыми якъ огнем ѿточенный есть видѣнный и найденый давнихъ часовъ на деревѣ еловомъ», или «въ Чернѣговѣ на елинѣ найденый есть образ Престои Бѣи, свѣтлостю великою ся полыскующый», или «Престои Бѣи власный образъ на деревѣ еловомъ близкѣ Чернѣгова найденый» и другие варианты.

Заканчивая 1-е чудо, Иоанникий Галятовский проводит параллель между Черниговским Елецким монастырем и Киево-Печерской лаврой. Во-первых, в год издания сборника «Скарбница потребная», т.е. в 1676 году, он получил письмо от московского князя Ивана Алексеевича Воротинского, в котором Елецкий монастырь был назван «лаврою». Во-вторых, ссылаясь на «Патерикон» Сильвестра Коссова, писатель пересказывает историю о том, что черниговский князь Святослав Ярославович, построивший церковь Успения Пресвятой Богородицы в Чернигове, от части также является основателем «мурованои церкви Печерскои», поскольку для ее постройки он выделил свое поле, дал 300 гривен золота и сам начал копать землю под фундамент [6:3 об.].

Чудо 2-е охватывает большой период истории Елецкого монастыря: от его основания при Святославе Ярославиче до реконструкции при Иоанникии Галятовском. Автор усиливает

параллель между Киево-Печерской лаврой и Черниговским Елецким монастырем:

– преподобный Антоний возле Чернигова на склонах Болдиных гор выкопал себе пещеру и там жил, тем самым он «приωздобиль и прославиль» не только монастырь Печерский, но и Елецкий [6:4–4 об.];

– аналогичны постройки монастырей: «якъ в Києвъ Печерская, такъ в Чернѣговѣ Елецкая церковь докола каплицами была ωточена» [6:4 об.];

– оба монастыря были разрушены и опустели во времена нашествия хана Батыя, оба потом восстанавливались: «церковь Печерскую Симеωнь ωлелковичъ, князь Києвскій» восстановил, а Елецкая церковь была «направлена ωд кого з великихъ князей московскихъ» [6:4 об. – 5].

Данная идейная направленность сборника стала объектом внимания и других исследователей, так И. Чепига замечает, что «Иоанникий Галятовский преследовал цель провести параллель между Киевом и Черниговом и показать, что Чернигов имеет право на такое же почетное место в истории украинского народа, как и Киев» [7:22]. В свою очередь, В. Шевчук считает необходимым продолжить, довести до конца мысль, высказанную И. Чепигой. По его мнению, «Елецкая церковь не случайно сравнивается с Киевской Софией или с Киево-Печерским монастырем — это отражало старание Черниговского атедея приравняться к Киевскому, к чему, в конце концов, сознательно стремился глава Черниговской литературной школы Л. Баранович, который даже мечтал перевести в Чернигов кафедру митрополита» [10:169]. К уже процитированному В. Шевчук добавляет, что «Иоанникий Галятовский видит свой монастырь дочерним от Киево-Печерской лавры и Киева, в следствии этого заводит речь о его основателях: внуке Владимира Великого Святославе Ярославовиче и основателе Печерского монастыря Антоние, а через него видит связь своей обители и с Афоном как центром вселенского православия» [10:169].

Кроме разорения монастыря монголо-татарами, упоминаются также разрушения, нанесенные войсками князя Константина Острожского в 1579 г. и войсками польского воеводы Горностая в 1611 г. («того часу згорѣль монастырь Елецкій») [6:7]. Иоанникий Галятовский детально описует проведенные его старанием в 1671 г. работы по реконструкции: «позосталый муръ около церкви Елецкой каплицъ зопсованыхъ ... з землѣ выбрано и в церквѣ... стѣны докола, на многихъ мѣсцахъ и фрамуги над хоромъ и столпы межи окнами в великомъ верху... направлено» [6:7–7 об.].

Содержание и интерпретация подобранных чудес отражают социально-политическую ориентацию писателя. Так, 3-е чудо четко передает позицию автора относительно взаимоотношений с королевской властью Польши. Пересказывая историю монастырского колокола, который хотели вывезти в Польшу, но не смогли даже сдвинуть с места, Иоанникий Галятовский делает вывод: «Престая Бца сама з Елецкого монастыря ...не допустила до Любеча взятти звона.., жебы той звон до Полщи не былъ запроваженный, поневаж Любеч ...под владзой былъ кролевы полскихъ» [6:7 об.].

К сожалению, формат статьи не позволяет осветить в полной мере все аспекты данного сборника, но главное, что следует отметить, писатель стремился представить авторитетную историю Черниговского Елецкого монастыря, архимандритом которого он являлся с 1669 г., задокументировать основные события, связанные с его основанием, возрождением после монголо-татарского разрушения, обосновать его святость и значительность в судьбе украинского народа.

До сегодняшнего дня этот сборник Иоанникия Галятовского остается наиболее информативным источником как по истории Черниговского Елецкого монастыря, так и Черниговской Елецкой иконы Божией Матери. В свое время его использовал П. Добровольский, создавая историю Черниговского Елецкого монастыря [3].

Литература

1. Біда К. Іоанікій Галятовський і його «Ключ разумѣнія». — Рим : Вид-во Укр. катол. ун-ту ім. св. Климента Папи, 1975. — CIV, 527 с.
2. Галятовський І. Передмова до книжки «Скарбниця», Новгород-Сіверський, 1676 року // Тисяча років української суспільно-політичної думки : у 9 т. Т. 3. — Кн. 2. / Упор., резюме, при-міт. В. Шевчука. — К. : Дніпро, 2001. — С. 136—140.
3. Добровольский П. Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь: Историческое описание. — Чернигов, 1900. — 149 с.

4. Емельянова Е. Иоанникий Галятковский и его исследования сказаний о чудодейственных иконах Богоматери во второй половине XVII века // Румянцевские чтения. — М., 1996. — С. 141—143.
5. Емельянова Е. «Сказание о чудотворной иконе Елецкой Богоматери» в книге Иоанникия Галятковского «Скарбница потрібная» // Книга в пространстве культуры. — М., Вып. 1 (3). — 2007. — С. 135—142.
6. Іоаннікй Галятівський. Скарбница потрібная. — Новгород-Сіверський, 1676. — Режим доступа: <http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/14>
7. Чепіга І. «Ключ розуміння» Іоаннікія Галятівського - видатна пам'ятка української мови XVII ст. // Галятівський І. Ключ розуміння. - К., 1985. — С. 5—51.
8. Чепіга І. Оповідальні елементи збірників І. Галятівського «Небо новое» і «Скарбница потрібная» // II наукова конференція аспірантів. Тези доповідей. — К., 1963. — С. 59—60.
9. Шевченко Э. Елецкая икона Божией Матери // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. — Т. 18. — М., 2008. — Режим доступа : <http://www.pravenc.ru/text/189783.html>
10. Шевчук В. Іоаннікй Галятівський. Життя і творчість. «Скарбница» // Шевчук В. О. Муза Роксоланська: Українська література XVI—XVIII століть: У 2 кн. Кн. 2. — К. : Либідь, 2005. — С. 164—170.
11. Bielski M. Kronika wszystkiego świata. — Kraków, 1564; 1551. — Режим доступа : http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=33262&s=1
12. Gwagnin A. Kronika sarmacji europejskiej / Przetłumaczona przez Paszkowskiego. — Kraków, 1611. — Режим доступа : <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=228910&from=PIONIER%20DLF>.
13. Kalnofoyski, A. Teratourgema. — Kiiow : Z drukarni Kiiowopieczarskiej, 1638. — [34], 322 s.
14. Kossow, S. Paterikon. — W Kiiowie : W Drukarni S. Lawry Pieczarskiej, 1635. — [12], 181, [33] s.
15. Strykowski M. Kronika Polska, Litewska, Żmudzka i wszystkiej Rusi. — W Królewcu, 1582. — [16], [1], 790, [10] s.

УДК 821.161.2'05

О. І. Борзенко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Вплив народної казки на українську байку першої половини XIX ст.

Борзенко О. І. Вплив народної казки на українську байку першої половини XIX ст. У статті відзначається, що вплив народної казки на байку виявився у ціннісних пріоритетах, в оповідній організації, на рівні сюжетів і мотивів, у специфіці алегоричних образів. Творчо переосмислюючи фольклорний матеріал, байкарі підпорядковували його певному комплексу організаційних принципів, створюючи на основі цієї «сировини» нову художню якість.

Ключові слова: *байка, казка, фольклор, література, алегорія.*

Борзенко А. И. Влияние народной сказки на украинскую басню первой половины XIX ст. В статье отмечается, что влияние народной сказки на басню заметно в ценностных приоритетах, в повествовательной организации, на уровне сюжетов и мотивов, в специфике аллегорических образов. Опираясь на фольклорный материал, писатели подчиняли его определенному комплексу организационных принципов, создавая из этого «сырья» новое художественное качество.

Ключевые слова: *басня, сказка, фольклор, литература, аллегория.*

Borzenko O. I. Influence on Ukrainian folk tale fable of the first half of the nineteenth century. The article notes that the influence of folk tales the bike is expressed in value priorities in narrative organization at the level of plots and motifs in the specifics of allegorical images. Based on folk material, bikers subordinated its particular set of organizational principles of creating this "raw" new artistic quality.

Keywords: *fable, fairy tale, folklore, literature, allegory.*

Науковці не раз зверталися до осмислення взаємодії між фольклором та літературою [2; 3; 6], однак останнім часом це питання майже не вивчалось. Тим не менше воно не втратило своєї актуальності, особливо стосовно ключових періодів літературної історії.

Початковий етап нового українського письменства пов'язаний зі зміною літературної мови. У цей час народна розмовна мова (“жива, співуча, калинова”), адаптуючись до літературного вжитку, зазнавала радикальної трансформації — ставала “штучною”, власне літературною.

Поряд із перетворенням розмовної (“фольклорної”) мови на літературну відчутно змінювався статус усної народної творчості. Поступово проходив процес музеїзації фольклорних артефактів, перетворення їх із “живих” явищ на застигли записи-“експонати”. За таких умов фольклор став важливим джерелом у формуванні літератури нового типу, виконуючи роль своєрідного субстрату, основи для створеного письменства. Колективний досвід, зафіксований у народній творчості, зазнав свавільного авторського втручання: він переосмислювався та набував індивідуалізації.

У перші десятиліття XIX ст. особливо активно розвивалася байка. Інтерес до неї був зумовлений широким засвоєнням просвітницьких суспільних практик, зорієнтованих на першочергову реалізацію виховних настанов. У силу своєї жанрової специфіки байка створювала умови для більш повного втілення дидактичних можливостей художнього слова. Вона розглядалася як важливий інструмент впливу на суспільні звичаї та сприяла актуалізації й формуванню того чи іншого комплексу стереотипів у межах пошуку громадського консенсусу.

Просвітницькі тенденції активували також зацікавлення народною культурою як простором “природи” та сферою життєдіяльності “природної людини”. Настанова на соціальну реабілітацію простолюдина та його мови яскраво виявилась у літературі. Весь устрій українського народного життя поступово ставав надбанням публічної сфери. Відповідно особливої ваги в тодішній байці набули етнічні прикмети — не в останню чергу як певні маркери варіативності універсальних моральних істин. Національна специфіка сприймалася як риса, що збагачує загальну палітру європейського байкарства.

Байка, або ж алегоричне оповідання повчального змісту, функціонувала в кількох

жанрових модифікаціях. Окрім класичної байки, виділяють байку-приказку та байку-казку. Усі згадані жанрові різновиди засвідчують плідне використання фольклорного досвіду. Більшою мірою це стосується байки-казки — твору з розгорнутою оповідною частиною, у якій розважальна функція не поступається за значущістю моралістичній, а нерідко й переважає її.

Українські байкарі першої половини XIX ст. ефективно використовували ресурс європейського байкарства. Нерідко вони зверталися до вже апробованих тем, сюжетів, алегоричних образів. Слід відзначити, що байка як жанр не лише припускає, а й явраз передбачає залучення досвіду, набутого іншими. При цьому основним показником творчої майстерності автора виступає здатність модернізувати традиційний матеріал, вдихнути в нього нове життя. Взагалі байкарській традиції притаманне дотримання певного балансу між усталеними компонентами і новаторським пошуком. У першій половині XIX ст. в українській байці, як і в деяких інших жанрах, художні експерименти зосередились головним чином у сфері етнічного самопізнання й самовираження.

Неабияку роль у формуванні нової української байки відіграла народна казка. Обидва жанри припустимо вважати суміжними — такими, що засновані на використанні дуже близького або навіть тотожного матеріалу. Спільною є побутова та етнопсихологічна основа байки і казки. Казка позначена виразними національними рисами, вона відтворює життєвий устрій народу, його щоденність, особливості природного довкілля. Не дивно, що у своїх намірах “українізувати” традиційні теми й сюжети байкарі використовували елементи народної казки. У генетичних зв'язках із байкою найбільший інтерес становлять казки про тварин і соціально-побутові казки.

Найбільш відомі байки першої половини XIX ст. належать перу П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, Є. Гребінки. Цікавими є також твори П. Білецького-Носенка, С. Писаревського, Є. Рудиковського, П. Корницького, П. Писаревського. Всі ці байки демонструють загальну тенденцію до увиразнення власне української специфіки — не лише у відображенні побутово-етнографічного колориту, а й у відтворенні (хай і на рівні стереотипів) ментальної конфігурації української людини, її національного характеру. Байки згаданих авторів у цілому тяжіють до

відчутного послаблення моралізаторського компоненту, натомість у них посилюється розважально-інформативний чинник.

Звичайно, в байці система поглядів на життя представлена дещо спрощено. Байкарі звертають увагу на подвійні моральні стандарти й лицемірство, викривають показну, фальшиву добропорядність сильних і вказують на беззахисність слабких. Цікаво, що поряд із цим жертва несправедливості не надто ідеалізується, хоча й одержує свою частку співчуття. Ось, для прикладу, показові рядки з відомої байки-казки П. Гулака-Артемівського: “Той дурень, хто дурним іде панам служити, / А більший дурень, хто їм дума угодити!” [5:43]. Як бачимо, той, хто постраждав від свавілля сильного, трактується не інакше як іще “більший дурень”. Такий підхід загалом близький до зафіксованого в народних казках: стосунки між людьми регулюються неписаними звичаєвими уявленнями, у яких “право сильного” визнається як даність, тож і перемогти злотворців “слабкий” здатен не через підтримку суспільних інституцій, а нерідко лише завдяки особистій енергійній діяльності, заснованій на хитрості й винахідливості. Казковому герою не личить роль пасивної жертви, а сам він не надто переймається чистотою засобів у боротьбі зі своїм супротивником. Цей дещо цинічний народний погляд, у якому пасивність не викликає співчуття, відчутно вплинув на художню практику українських байкарів, визначивши в деяких випадках амбівалентне ставлення до жертви, в якому співчуття поєднується з певним критицизмом.

В українській казці представлено народне уявлення про справедливість, не в усьому погоджене з християнськими приписами. Для казкового героя помста не є чимось забороненим: він діє за принципом “відплати ближньому тією ж монетою”. Дурити інших у казці — чи не норма, звичайно, якщо це робиться задля відновлення справедливості. Хитрість і винахідливість, як правило, виступають еквівалентом розуму, скажімо, в соціально-побутових казках “Дотепний жарт”, “Хитрий мужик”, “Як Микола був короною”, “Багач та хлопець із села Розумовичів”, “Як солдат царя обдурив”, “Як мужик пана дурив”. Частково такий підхід перекочував і в байку, зазнавши, однак, відчутної трансформації. Він виявився в наголошуванні на вищості цінностей простонародного середовища, хай політично й безправного, але такого, що ви-

ступає носієм уявлення про справедливість, зберігаючи “правдивий” погляд на ідеал взаємин у громаді. У такій системі вартостей високо цінуються “простота” і “звичайність” як важливі індикатори людяності. Так, у байці Є. Гребінки “Пшениця” проводиться межа між двома типами впливових у громаді людей, причому позитивно оцінюються лише ті, які зберігають свою природну “простоту”: “Привів мене Господь побачить і панів: / Мов простий чоловік там інший пан сидів, / Другі, задривши ніс, розприндившись, ходили” [4:50]. Бути “мов простий чоловік” означає відповідати певній гуманітарній нормі — це однозначно позитивна характеристика. Нерідко в байках, як і в фольклорі, визначається грань між двома світами, у яких панують різні життєві орієнтири. У байці Є. Гребінки “Рожа да Хміль” оповідач закликає персонажа з метою самозбереження всіляко уникати приятелювання з панами (“Покинь їх, хай їм цур!” [4:56]), пояснюючи все у простий спосіб: “То, сказано — пани, щоб день у день гуляли. / А ми, неграмотні, щоб хліба заробляли” [4:56].

У байках, як і в народних казках, взаємини між сильними і слабкими часто розкриваються у зв’язку з темою бідності й багатства. В обох жанрах виразним є бажання засобами сміху скомпрометувати багатія, поставити під сумнів його моральний статус. Скупості, маніакальній жадобі протиставляється ідеал поміркованого існування у злагоді з собою та оточенням. У зв’язку з цим доречно порівняти казку “Убогий та багатий” із байкою Л. Боровиковського “Скупий”, які є практично тотожними за своїм змістом. Казка розповідає про колись розважливого бідняка, який, одержавши чарівний гаманець, змінився в гірший бік: потрапив у полон своєї скупості і тим змарнував усе життя. У Л. Боровиковського зустрічаємо майже те саме, лише в більш компактному викладі: “Скупий не спав — робив, Скупий не їв — копив, / А від того... ще більш розбагатів? — Ні, околів!” [1:152].

Народна казка постійно наголошує на перевазі цінностей, що були сформовані тривалим побутованням української хліборобської традиції. Показовими є твори з промовистими назвами “Хліб і золото” та “Золота пшениця”. У них подаються розгорнуті ілюстрації до відомої максими — “золото не наситить”. Герої казок на власному досвіді переконаються, що в житті хлібороба справжню

вартість становить чесна праця на своїй ниві, яка й приносить достаток: “І так вони полюбили цю працю. Щороку сіяли золоту пшеницю й збирали добрий урожай. З того часу зажили вони заможнo. І більше раділи гарній погоді, урожаю, ніж мішку золота” [8:170]. На основі цього казкового мотиву Л. Боровиковський написав байку-приказку “Мішок з грішми”: “Голодний у степу знайшов Мішок з шагами. / Узяв — і кинув геть: — Я думав — з сухарями!” [1:144]. Прикметно, що Л. Боровиковський, можливо, більше за інших своїх колег по перу використовував у байках фольклорний матеріал. Це позначилось і на його трактуванні теми бідності й багатства, зокрема виявилось у досить неоднозначній оцінці сільської бідноти. У байках “Клим”, “Клим Голодрабенко”, “Ледащо Йван”, “Лука” без особливого співчуття зображено ледарів-злидарів: вони висміюються, зазнають доволі гострої критики.

Проблема справедливості у казках часто погоджується з викриттям зловживань у судовій системі. Суд взагалі трактується як такий, що лише імітує дотримання законності, приховуючи за процедурним порядком корисливі наміри зацікавлених осіб. Процесуальна тяганина налаштована на те, аби заплутати позивача й відповідача, змусити їх витратити максимум матеріальних ресурсів. Народний погляд зовсім не враховує, що в юридичному процесі, як правило, одна зі сторін завжди програє, а отже, залишиться ображеною й кваліфікуватиме судочинство як неправдиве. У казковій версії суд заснований на праві сильнішого або хитрішого. Для прикладу, в казках “Лисичка-суддя” і “Дві білки і лисиця” зображено суддів, які своє крутіство і корисливість приховують за зовнішньою, показною добропорядністю та діловитістю. Сформований у казці негативний стереотип судді-шахрая і загальне упереджене ставлення до судового процесу як несправедливого суттєво вплинули на українських байкарів. Для прикладу, у зв’язку з цим варто згадати хоча б такі твори, як “Ведмежий суд” Є. Гребінки, “Трак” Л. Боровиковського, “Дві Миші да Пацюк” П. Білецького-Носенка. У байках чіткіше розставлені смислові акценти, докладніше зображені етапи судочинства, але оцінки, характеристики, емоції — практично такі ж самі, як і в казках: вказується на ігнорування очевидних доказів, маніпулювання ними, використання казуїстичних формулювань і численних формальних зачіпок. Одне слово, усе це свід-

чить про недовіру до суду як суспільно-правової інституції, глибоко закорінену в народній свідомості і послідовно відтворювану українськими літераторами.

У системі цінностей, якої дотримуються персонажі народної казки, важливою є індивідуальна свобода. Наприклад, у казці “Вовк та собака” ситій неволі протиставляється хай і не завжди передбачуване за наслідками право самому розпоряджатися своєю долею. В українських байкарів цей мотив набуває майже тотожного вираження, як скажімо, у байці П. Гулака-Артемівського “Дві пташки в клітці”, в якій, щоправда, актуалізуються конкретні алюзії, пов’язані з кріпацтвом.

Збіги у використанні художнього матеріалу між байкою і казкою помітні у висвітленні особливостей жіночої вдачі. У фольклорі зафіксовано немало текстів із промовистими назвами на кшталт “Чи можна жінкам правду казати”, “На світі є і дурніші за мою жінку”. Серед байкарів найбільше уваги “жіночій” темі приділив Л. Боровиковський, зокрема в творах “Мої куми”, “Свій дім — своя воля”, “Прокопова жінка”, “Хомиха”, “Жіночий язичок”, “Хомина жінка”, “Грицькова жінка”. Ось, для прикладу, оповідна частина однієї з цих байок: “Хому та кашель злий напав. / Хома від кашлю захворав; / Хомиха, плачучи, просила майстра Мину / Мерщій Хомі зробити домовину” [1:179]. Мораль добре погоджується з фабулою: “Як добру жінку не любити, / Що чоловікові уміє угодити?!” [1:179]. Стереотипи, зафіксовані в казках, у цілому збережені українськими байкарями, хоча вони дещо пом’якшуються, оцінки стають більш коректними, значно увиразнюється авторська відсторонено-іронічна позиція. Можна припустити також, що окремі стереотипні історії є адаптованими варіантами оповідок книжного походження “про злих жінок”, що поширювались у нашій словесності в давніх перекладних збірниках.

Традиційне коло байкарських сюжетів і мотивів під впливом народної казки зазнало деяких змін. У байці, як і в казці, часто використовуються побутові сюжети з наявністю чогось незвичайного. Водночас казкові сюжети байкарями переосмислюються, нерідко в них спостерігається контамінація мотивів різного походження. Окремі казкові мотиви виявляють особливу продуктивність. Скажімо, мотив “хотів зробити собі краще, а зробив лише гірше” був досить ефективно використаний байкарями. До нього зверталися

П. Білецький-Носенко (“Мірошник”), П. Гулак-Артемівський (“Солопій та Хівря, або Горох при дорозі”, “Батько та Син”), Л. Боровиковський (“Горох”), Є. Гребінка (“Цап”, “Ворона і Ягня”) та інші автори.

Значною мірою під впливом народної казки зазнали корекції алегоричні образи українських байок. Вже сама по собі заміна побутового тла суттєво впливає на алегоричний образ. З одного боку, байкарі, як правило, уникають використання екзотичних для українського читача алегорій. З другого, під впливом казок про тварин деякі образи тлумачаться подвійно. Приміром, вовк може позначати не лише хижака, а й довірливого простака-невдаха — відповідно до казкової версії. Так, алегоричний образ байки Є. Гребінки “Вовк і Огонь” дуже подібний до героя народної казки “Лисичка-сестричка і вовк-панібрат”. Національна зумовленість образів байок особливо помітна в тих випадках, коли замість власне алегорій використовуються схематичні постації людей. Тут також досить плідно залучено ресурс соціально-побутової казки. Окреслена тенденція найбільш виразно виявилась у творчості Л. Боровиковського та Є. Гребінки.

Вплив народної казки позначився на оповідній організації байок, найяскравіше — у використанні форм, безпосередньо зорієнтованих на слухача. У багатьох байках наявний образ оповідача, який прямо звертається до уявних слухачів — таким чином у літературному творі імітується ситуація усної комунікації (“Школяр Денис”, “Рожа да Хміль”, “Пшениця” Є. Гребінки, “Свиня і трояндник” С. Писаревського). Оповідач апелює до спільного етнокультурного досвіду, виділяючи

українського читача як привілейованого, формуючи і підтримуючи атмосферу довірливого спілкування. В образі оповідача яскраво виявляються національні особливості гумору, різного роду стереотипи, українські ментальні риси. Іноді збіги в оповідній організації казки і байки можна спостерегти навіть на рівні сталих формул. Для прикладу, початок байки Є. Гребінки “Грішник”: “В далекій стороні, в якій, про те не знаю...” [4:65] — це формулювання правомірно трактувати саме як виразну “казкову” алюзію.

Одне слово, вплив народної казки на байку першої половини XIX ст. є незаперечним. Він виявляється по-різному: у ціннісних пріоритетах, в оповідній організації, на рівні сюжетів і мотивів, у специфіці алегоричних образів. Казка забезпечувала байкарів важливим ресурсом етнопсихологічного характеру, допомагала сформувати те, що визначають як національний колорит. У свою чергу українські байкарі у творчих пошуках максимально плідно використовували потенціал народної казки. Спираючись на різномірний матеріал, запозичений із різних джерел, насамперед фольклорних, байкарі підпорядковували його певному комплексу організаційних принципів, створюючи із цієї “сировини” нову художню якість.

Порівняння байки з народною казкою дозволяє також розкрити «політес» доби: уміня сказати, щоб не образити, виявити межі застосування іронічно-гумористичного слова та особливу «майстерність натяку», прийняті в тодішньому суспільстві. Цей вельми цікавий аспект може скласти перспективу майбутнього дослідження.

Література

1. Боровиковський Л. І. Твори / Левко Боровиковський. — К. : Рад. письменник, 1957. — 283 с.
2. Гончар О. І. Просвітительський реалізм в українській літературі: жанри та стилі / О. І. Гончар. — К. : Наук. думка, 1989. — 174 с.
3. Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор / О. І. Гончар. — К. : Наук. думка, 1982. — 312 с.
4. Гребінка Є. П. Поетичні твори / Євген Гребінка. — К. : Рад. письменник, 1959. — 296 с.
5. Гулак-Артемівський П. П. Поезії / Петро Гулак-Артемівський. — К. : Дніпро, 1989. — 262 с.
6. Калениченко Н. Л. Українська література XIX ст. : напрями, течії / Н. Л. Калениченко. — К. : Наук. думка, 1977. — 313 с.
7. Українські народні казки. — К. : Дніпро, 1987. — 494 с.
8. Українські народні казки. — Сімферополь : Таврія, 1990. — 176 с.

УДК 821.161.2-31 Шевченко 09

Н. Ф. Соценко

*Харківський національний економічний університет
імені Семена Кузнеця*

**Екфрасис в повісті Т. Г. Шевченко
«Прогулка с удовольствием и не без морали»**

Соценко Н.Ф. Екфрасис в повісті Т. Г. Шевченко «Прогулка с удовольствием и не без морали». В статті досліджуються види та функції екфрасису в повісті Т. Г. Шевченко «Прогулка с удовольствием и не без морали». Демонструється композиційна та семантична особливість екфрасису у названому творі. Дослідження показало, що екфрасис як засіб інтертексту може мати характер пародії і гри завдяки чому зміст повісті набуває багатозначності.

Ключові слова: *екфрасис, метатекст, інтертекст, мотив.*

Соценко Н. Ф. Экфрасис в повести Т.Г. Шевченко «Прогулка с удовольствием и не без морали». В статье исследуются виды и функции экфрасиса в повести Шевченко «Прогулка с удовольствием и не без морали». демонстрируется композиционная и семантическая особенность экфрасиса в повести. Исследование показало, что экфрасис как вид интертекста может носить характер пародии и игры, благодаря ему содержание повести приобретает многозначность.

Ключевые слова: *экфрасис, метатекст, интертекст, мотив.*

Sotsenko N. F. The ekphrasis in the Taras Shevchenko's work (story, tale) "Walk with pleasure and without moral". The article researches types and functions ekphrasis in Shevchenko's work "Walk with pleasure and without moral", presents composition and semantic peculiarity of the ekphrasis in the work. The research has shown that ekphrasis as kind intertext can contain character of a parody and game, due to it the contain of the work gains multi meanings.

Keywords *ekphrasis, metatext, intertext.*

В современном литературоведении уже существуют фундаментальные работы, посвященные интермедиальной поэтике в творчестве Т. Г. Шевченко. Автор одной из них, Леся Генералюк, считает, что «...явище екфрасису...майже не досліджене в Шевченковій творчості» [5]. Повесть «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1 ч. — 1856; 2 ч. — 1858), написанная на русском языке, — это последнее прозаическое произведение Т. Г. Шевченко. Оно создавалось в ссылке (22 августа 1858 года Шевченко освободили из Новопетровского укрепления) и вполне может рассматриваться как факт рефлексии автора над собственными эстетическими установками, а следовательно, может быть прочитано и как образец эссеистической прозы в форме повести (австрийский писатель XX века Роберт Музилл писал, что «эссе — это непременно диалог, полемика, и, прежде всего — с самим собой»), и как метатекст. В силу неоднозначного употребления термина «метатекст» уточним, что в современном литературоведении метатекстом считается «текст, обращенный не только к предмету, но и к авторскому слову о нем, в котором...объектом изображения становится само литературное изображение» [2:249].

Мотив о первичности искусства и действительности, о влиянии красоты как один из фундаментальных вопросов эстетики, который многократно использовался в мировой литературе [3:104–112], становится и центральным мотивом «Прогулки...».

В статье «Реализм» В. Руднев, уточняя временные рамки «художественных стилей», указанные чешским культурологом Дмитрием Чижевским, пишет, что «...в стройной парадигме Чижевского есть...серьезная неувязка. Ренессанс, классицизм, реализм...живут примерно по 150 лет каждый, а барокко, романтизм, модернизм — только по пятьдесят», и предлагает считать Романтизмом литературное направление с начала XIX и до середины XX века. В этих рамках реализм будет считаться поздним романтизмом, а модернизм — постромантизмом [7:378]. По мнению современного исследователя, «это будет менее противоречивым, чем реализм» [7:378]. Вероятно, в «Прогулке...» Шевченко также попытался снять антагонизм в решении вопроса о соотношении искусства и действительности, который на протяжении многих лет не был положительно решен ни романтической, ни реали-

стической эстетикой, ни их предшественниками, ни последователями.

В связи с этим текст повести изобилует фрагментами экфрасического характера, в которых представлены различные виды и жанры визуального искусства (портрет, интерьер, пейзаж, жанровая картина, скульптура и архитектура), а также их словесные двойники. Таким образом, современный реципиент сталкивается с удвоенным кодом, так как имплицитный миметический экфрасис играет важную роль в интеллектуальной игре с читателем. Известно, что пейзаж, интерьер, портрет принадлежат двум видам искусства: живописи и литературе, с той разницей, что в живописи это самостоятельные жанры и законченные произведения («композиция живописного полотна рассчитана на зрительное восприятие в полном объеме и сразу») [9:3], в литературе — каждый из них является фрагментом целого.

Учитывая то, что значительное место в «Прогулке» занимает топоэкфрасис, напомним, что «...цель любого описания такого рода — создать у читателя визуальный образ... двух или трехмерного художественного предмета. Кроме того, экфрасис может... содержать информацию о художнике, его художественном объекте, ...стиле...» [5:17].

Экфрасис в повести Шевченко строится по двум моделям. Структуру первой модели можно выразить ключевыми словами: вижу — рисую словом — размышляю; второй: вижу — вспоминаю — соотношу — рисую словом «и кистью» — рефлексую.

Это объясняется тем, что герой-рассказчик, путешествующий в поисках сюжета поэт и художник («...я принялся... за свою поэму, но дело у меня не клеилось <...>, и я... с карандашом и бумагой...отправился к пруду и мельницам» [10:577]). Такой персонаж характерен для романтической литературы вообще и творчества Гофмана в частности. В повести Шевченко он вызывает читательскую аллюзию и к биографии Гофмана, и к биографии самого Шевченко [8:100–104]).

К первому типу экфрасиса относятся литературные пейзажи, которые можно назвать «Сельская мельница», «Деревенский пруд», «Закат», «Сухое дерево». Мотивы этих пейзажей в тексте варьируются. Пруд и мельница в разных тональных регистрах изображаются в 8 и 9 главах 1 части, а также в 7 главе 2 части. Соотнесем экфрасис 1 и 2 части: («Кривая...улица... вывела нас на ...криво...

устроенную плотину с двумя небольшими...мельницами...Вода лилась и шумела, не шевеля огромных мельничных колес» [10:572]), («За селом ... махали крыльями ... две ветряные мельницы» [10:622]); («За широким прудом ...выглядывает несколько белых хат с размалеванными ставнями...Хаты подошли к зеркалу пруда...пейзаж оглашался стаями плававших по воде крикливых гусей и уток» [10:572–573]); («В правой стороне леса блеснул широкий пруд. За прудом ... раскинулось серенькое село...серенькая деревянная церковь безыменной архитектуры» [10:622]; здесь и далее курсив мой — Н. С.).

В тексте повести — это два монолитных фрагмента, которые в читательском восприятии распадаются на четыре пейзажных картины, способных образовать цикл: две мельницы (водяная и ветряная), пруд в лесу и без леса. Каждый предмет в этих словесных пейзажах воспринимается и как традиционный литературный пейзаж, призванный изобразить место событий и передать отношение рассказчика к героям, и как деталь композиции произведений живописи. Возникает аллюзия к многочисленным полотнам голландской живописи XVII века (Рюисдаль «Пейзаж с водяной мельницей», 1661 и др.) и русской конца XIX — начала XX веков (В. Д. Поленов «Старая мельница», 1881 и др.), где изображены пруд и мельница. Так с помощью экфрасиса создается интертекстуальная связь между культурными объектами прошлого и будущего.

Откровенно антитечная колористика этих «картин» («желтовато-бледная возвышенность, белые свитки — черный лес») создает сказочный подтекст о существовании двух царств, двух сил (добра и зла), ассоциативно связанных с двумя помещичьими усадьбами (поместье Курнатовских — гнездо разврата и село хорошего хозяина, семьянина — Лукьяна Алексеевича) и цветовую символику.

Кроме того, при воссоздании пейзажей Шевченко синтезирует приемы живописи (цвет как средство создания образа: «зеленое поле», «темная дорожка», «голубоватый дым»; первый — второй план, низ — верх, перспективу) и литературы (тенденциозное отношение рассказчика зафиксировано в слове: «живописная картина», «незатейливый пейзаж», «безобразные трубы», «торчали верхушки тополей»). Образы воссоздаются двумя способами: с помощью тропов («небо... как мысли великого поэта», «белые

тучки...как непорочные сновидения младенца», «корни, как длинные безобразные ноги» [10:582, 590]) и средств живописи.

Следующий диптих, который симметрично расположен в композиции текста повести (10 гл. 1 часть и 10 гл. 2 часть), можно назвать «Закат». Обе «картины» относятся к первичной реальности, творцом которой является природа, и представляют собой мнимый экфрасис. Имея схожее содержание эти «картины» отличаются структурностью. «Закат» первой части имеет трехуровневую композицию: описание картины («...золотое солнце повисло над фиолетовым горизонтом и рассыпало свои изумрудные лучи по всему необъемлемому пространству» [10:583]), описание восприятия картины («Пораженный чудной гармонией я...смотрел на эту великолепную ораторию без звуков» [10:583]) и описание влияния красоты на воспринимающего («...мне слышалась... флейта, играющая прелюдию вальса Авроры <...> В эти... минуты я был настоящим поэтом» [10:583]). «Закат» второй части имеет редуцированное содержание. Описание пейзажа («...небосклон...рдел, как потухающее зарево отдаленного пожара. На мягком красноватом фоне рисовалась темная прозрачная дубовая роща. Из-за рощи фиолетовой игривой струйкой подымался вверх дым» [10:637]) и описание влияния красоты на воспринимающего («Глядя на этот невозмутимый мир природы, сладкие успокоительные грезы посетили мою тревожную душу... Стихи Пушкина не сходили у меня с языка» [10:637]). Лексический строй последней фразы является откровенной стилизацией романтических текстов. Кроме того, композиция фрагмента выстроена строго по законам живописи с учетом верха и низа, расположения относительно центра картины. Цветовая гамма (красный–черный–фиолетовый, оттенки красного), связывает этот экфрасис с искусством символизма и экспрессионизма. Когда интенсивность первой строки («рдел, зарево, пожар») снимается следующей фразой («на мягком красноватом фоне») представляется целесообразным говорить об интермедальных отношениях, так как приемы живописи функционируют в литературе по законам живописи.

В повести Шевченко создает ряд словесных написанных и ненаписанных художником Дармограем картин, которые можно объединить в циклы по мотивам «умершие деревья» («...я сделал небольшой этюд с суховер-

хой старой ивы; хотел...сделать этюд и с полусохшего старого береста...» [10:577]; «...я...намерен нарисовать этого суховерхого патриарха» [10:642]; «...родич...велел остановиться около колоссального сухого дуба, положившего свои обнаженные сухие корни...поперек дороги» [10:590]; «...мы очутились на...живописном проселке..., уставленному огромными суховерхими дубами» [10:590]) или по импрессионистической технике живописи («рисую... долину..., освещенную утренним весенним солнцем» [10:577]; «Освещение изменилось» [10:582]; «освещение самое настоящее, и лысый Мафусаил...показывал свои...широко освещенные сучья и ветви» [10:642]).

Символичность мотива «умершие деревья» проясняется в интенции читателя после обращения ко второй группе экфрасических инкорпораций. К ним относятся три написанные и описанные, художником-рассказчиком картины разного функционального назначения. В этих фрагментах текста Шевченко воссоздает ситуацию, когда художник Дармограй видит и соотносит картины первой реальности с известными артефактами («...я нечаянно попал на совершенно рюисдалевское болото ..., даже первый план картины тот же самый, что и у Рюисдаля» [10:577]), а также создает свои произведения живописи («Я ...сделал рисунок с фламандского двойника. Интересно бы ...сличить его с знаменитой картиной» [10:577]). Подчеркнем своеобразие данного типа экфрасиса в повести Шевченко: называется картина, ее автор, но не дается описание содержания произведения живописи. Редуцированность текста восстанавливается рецепиентом. Предполагается, что читатель также как и автор текста, хорошо знаком и с драматическими страницами биографии (тяжелая болезнь, нищета, забвение) знаменитого голландского пейзажиста Я. И. Рюисдаля (1628–1682), и с его творчеством, представленном в Эрмитаже тринадцатью полотнами, и с содержанием одной из лучших философских картин Рюисдаля «Болото» (1660-е), где древние дубы и молодые деревья символизируют мысль о нерасторжимости вечного цикла, в котором соединены рождение, расцвет и гибель. В читательском восприятии интертекстуальная связь возможна не только с произведением живописи, но и с критическими статьями о нем, которые углубляют не только понимание картины, но и текста

«Прогулки...». А. Бенуа о картине «Болото» писал: «Это не пустая игра форм, а исповедь мятежной души. Мастер... достигает трагизма впечатления... Глядя на корчащиеся ветки, приходят на ум титаны, превращенные богами в пригвожденные к почве растения. Одни еще борются и плачут, другие покорились судьбе, свалились и гниют в ядовитой воде» [4]. Такая трактовка картины позволяет выстроить аллюзивную связь между образами деревьев, романтическим пониманием судьбы художника и реальными биографиями Рюисдаля, Шевченко и др.

Мнимый экфрасис, созданный путем синтеза реальных фактов и вымысла, позволяет Шевченко соотнести первую и вторую реальность и установить не столько тождество или детерминизм какой-либо, сколько подчеркнуть независимость существования каждой из них: голландский художник XVII века написал пейзажную картину, а художник XIX века (персонаж повести) нашел ее двойника в украинском селе и снова написал живописное полотно. Однако следует учитывать, что в «Прогулке...» объектом действительности выступает художественное произведение, созданное Шевченко. Таким образом, явление жизни и изображение его в искусстве образуют коррелирующую пару.

Функциональная роль второго экфрасиса данного типа несколько расширяется: художник, работая на пленере («Я... разложил темные и светлые пятна на моем неоконченном рисунке и рисунок ожил, заговорил и сам собою окончился» [10:582]), вспоминает содержание картин и технику итальянского живописца, гравера и офортиста Беллотто Бернардо, по прозвищу Каналетти (1720–1780), («Вот где твои чары, колдовство твое, очаровательный Каналетти!» [10:582]). При этом импульсом для рефлексии («С этими очаровательными пятнами *панорама* казалась и шире, и глубже, и бесконечнее» [10:582]) становится природа («День был прекрасный, *небо* светлое, голубое, глубокое и ясное... белые прозрачные тучки-красавицы... сменялись одна другою и... набрасывали широкие темные пятна на мою ненаглядную *панораму*» [10:582]). Главное назначение подобного экфрасиса в тексте повести не описание конкретного артефакта, а через аллюзию, выраженную в словах «небо и панорама», передать собственное понимание особенностей творчества названного художника. Специалисты называют Каналетти «мастером доку-

ментально точного архитектурного пейзажа» [4], который использует камеру обскуру. В индивидуальном восприятии Шевченко («Я глаз не мог отвести от этого импровизированного освещения» [10:582]) акцент делается на умении Беллотто выбрать момент освещения, когда особенно четко выявлены контрасты света и тени, на интересе итальянского художника к облакам и теням, на том факте, что картины итальянских городов он создает по воспоминаниям. На большинстве картин Беллотти высокое чистое небо занимает верхнюю половину холста и в сознании Шевченко, вероятно, становится не фоном, на котором изображены фигуры людей, площади, замки и пр., а главным героем полотна.

Третье экфрасистическое описание отмечено тремя особенностями: способом ввода в текст, откровенно пародийным характером и тем, что Шевченко описывает картину не второй, а первой реальности («Великолепный дормез, *запряженный четырьмя огромными серыми волами*, остановился против моей квартиры» [10:626]) и соотносит ее с артефактами живописи («...о зрелище, достойное кисти Вувермана!» [10:626]). В работах Ф. Вувермана, выдающегося голландского живописца (1619–1668), искусствоведы отмечают превосходное изображение лошадей, и именно эту деталь пародирует Шевченко, воссоздавая эпизод въезда во двор своего слуги.

Таким образом, экфрасис значительно расширяет пространственные и временные границы восприятия «чужого» образа. Это происходит путем называния имен художников. Аппелируя к воссоздающему воображению читателя, соотносящего каждое из названных имен с определенной художественной традицией, направлением, Шевченко указывает и поиск собственного пути в искусстве.

В заключении отметим, что принцип построения экфрасиса в повести «Прогулка...» характерен для Шевченко, его можно встретить и в дневниках поэта: «Рисовал портрет Дороховой: я невольно сравнил ее изображение со „Свободой“ Барбье в „Собаьем пире“» [11]. Экфрасис «соотношения», в котором автор проводит параллель между объектом действительности и артефактами позволяет устанавливать интертекстуальную связь с произведениями искусства различных видов: стихотворением О. Барбье «Собачий пир» (1830) и картиной Э. Делакруа «Свобода на баррикадах» (1830), написанной по мотивам этого стихотворения.

Литература

1. Бабай П. Н. Штирлиц как медиа-герой в текстах Дмитрия Александровича Пригова / П. Н. Бабай // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — № 1078 : Сер. Філологія. — Вип. 68. — Харків, 2013. — С. 90—95.
2. Байкова С. А. Метатекст / С. А. Байкова // Энциклопедия гуманитарных Мордовского гос. ун-та им. Н. П. Огарева. — № 3. — 2010. — С. 284—250 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : cyberleninka.ru / article / n / metatekst
3. Борбунюк В. А. Пьеса «Голубая роза» Леси Украинки в контексте драматургии А. Чехова (типологические связи и интертекстуальные ассоциации) / В. А. Борбунюк // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — № 1078 : Сер. Філологія. — Вип. 68. — Харків, 2013. — С. 104—112.
4. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон [Электронный ресурс]. — Режим доступа : be. sci-lib. com/article 089398. html
5. Генералюк Л. С. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва поч. — сер. XX ст. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www. orgsun. com./ avtoreferati-dissertatsii- mistetstvo/a 324. php
6. Рубинс М. Пластическая радость красоты : Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. — Спб. : Академический проект, 2003. — 354 с.
7. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. — М. : АГРАФ, 2003. — 599 [3] с.
8. Соценко Н. Ф. Интертекстуальные и интермедиальные инкорпорации в тексте повести «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Г. Шевченко / Н.Ф. Соценко // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — № 1078 : Сер. Філологія. — Вип. 68. — Харків, 2013. — С. 100—104.
9. Чуканцова В. О. Интермедиальный анализ в системе других подходов к исследованию литературных художественных текстов: преимущества и недостатки / В. О. Чуканцова. — М. : Известия Российского государственного пед. ун-та им. А.И. Герцена. — 2009. — № 108.
10. Шевченко Т. Г. Повести / Т. Г. Шевченко. — Дніпропетровськ : Січ, 2003. — 690 с.
11. Шевченко Т. Г. / Т. Г. Шевченко [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www. read 24. ru/fb2/ taras-shevchenko

УДК -821.161.1.'6-32

И. В. Вальченко

*Харьковский национальный университет городского хозяйства
имени А. Н. Бекетова*

Прогулки по Флоренции: типология и функции экфрасиса в «Итальянских новеллах» Д. С. Мережковского

Вальченко И. В. Прогулянки по Флоренції: типологія та функції екфрасиса в «Італійських новелах» Д. С. Мережковського. У статті представлені результати аналізу поетики новел «Любов сильніша за смерть» (1896) і «Перетворення» (1897), що увійшли до циклу «Італійські новели» Д. С. Мережковського. Показано, що в них важливу роль відіграють різні типи міметичного (повного і згорнутого, нульового, мотивуючого) екфрасиса. Вони характеризують особистість персонажів (Творця-художника за його творінням, або розкривають духовну сутність героїні через порівняння з канонічним ликом), а дані в аспекті героїв, вказують на їх внутрішній стан. Акцентуючи візуальний аспект оповіді, екфрасис беруть участь у структурованні хронотопу (міського топосу Флоренції) і сюжету (позначаючи траєкторію шляху персонажів). Виявляючи історико-культурний модус візуальних артефактів, екфрасиси занурюють читача в епоху Ренесансу. Образ епохи естетизований і акцентує увагу на творах мистецтва і їх творцях.

Ключові слова: екфрасис, візуальність, новела, Ренесанс.

Вальченко И. В. Прогулки по Флоренции: типология и функции экфрасиса в «Итальянских новеллах» Д. С. Мережковского. В статье представлены результаты анализа поэтики новелл «Любовь сильнее смерти» (1896) и «Превращение» (1897), вошедших в цикл «Итальянские новеллы» Д. С. Мережковского. Показано, что в них важную роль играют разные типы миметического (полного и свернутого, нулевого, мотивирующего) экфрасиса. Они характеризуют личность персонажей (Творца-художника по его творению, или раскрывают духовную сущность героини через сравнение с каноническим ликом), а данные в аспекте героев, указывают на их внутреннее состояние. Акцентируя визуальный аспект повествования, экфрасисы участвуют в структурировании хронотопа (городского топоса Флоренции) и сюжета (обозначая траекторию пути персонажей). Обнаруживая историко-культурный модус визуальных артефактов, экфрасисы погружают читателя в эпоху Ренессанса. Образ эпохи эстетизирован и акцентирует внимание на произведениях искусства и их создателях.

Ключевые слова: экфрасис, визуальность, новелла, Ренессанс.

Valchenko I.V. Walking around Florence: typology and functions ecphrasis in "Italian novels" by D.S.Merezhkovsky. The article presents the results of analysis of the poetics of the short story "Love is stronger than death" (1896) and "The Metamorphosis" (1897), included in the cycle "Italian novells" by D.S.Merezhkovsky. It is shown that different types of mimetic (full and folded, zero, motivating) ecphrasis play an important role in them. They characterize the personality of the characters (the Creator, the artist in his creation, or reveal the spiritual essence of the heroine through a comparison with the canonical face), and when given in terms of characters indicate their internal condition. Emphasizing the visual aspect of the narrative, ecphrasis involved in structuring the chronotope (topos city of Florence) and plot (indicating the trajectory path of the characters). Detecting the historical and cultural modus visual artifacts ecphrasis immerse the reader in the Renaissance. The image of the the epoch have aestheticized and focuses on the works of art and their creators.

Key words: ecphrasis, visual, novel, Renaissance.

Еще современниками Д. С. Мережковского были отмечены его эрудиция, огромная широта творческого репертуара и усилия культуртрегера, который стремился представить мировую литературу и культуру без разделения на отечественную и западноевропейскую. Уникальной для русского писателя рубежа веков была и известность Мережковского за пределами России: «Нельзя не поставить на вид, что такого факта в нашей литературе, кажется, не было никогда прежде: русский писатель пожал лавры успеха сначала на чужих полях. Роман о римском цезаре и роман о художнике итальянского Возрождения выдержали, первый во Франции, а второй в Италии большее число изданий, чем в России» [2].

Италия для Мережковского была особенной страной. Здесь он черпал свое вдохновение, подпитывался итальянским воздухом и атмосферой, работал во многих библиотеках, чтобы как можно точнее и правдоподобнее передать дух и традиции этого края. Одним из любимых и знаковых мест для Мережковского была Флоренция. Во времена Мережковского туристов еще не водили по местам, отмеченным в произведениях того или иного известного писателя. Это сейчас принято не просто пройти с экскурсией по городу, а найти по каким-то описаниям и подсказкам именно тот дом, фонтан, площадь, о которой упоминал автор. Например, сейчас в Риме и Флоренции можно с экскурсоводом пройти по знаковым местам книг популярного амери-

канского писателя Дэна Брауна. Так, плутая по узеньким средневековым улочкам Флоренции, можно пройти по следам героев его романа «Инферно». Представляется интересным совершить подобную виртуальную прогулку по Флоренции вместе с героями «Итальянских новелл» Мережковского и попытаться ответить на вопрос, почему именно этот город оказалась в центре внимания писателя, а также определить своеобразие поэтики и функции экфрасиса в этом цикле.

Отвечая на первый вопрос, следует учитывать, что Флоренция была родиной великого итальянского скульптора, художника и зодчего эпохи Возрождения, — Микеланджело Буанотти. Масштаб и неординарность его личности, в которой рельефно проявилась суть духовных коллизий Ренессанса, привлекала внимание Мережковского не меньше, чем Леонардо да Винчи. Не случайно после цикла «Итальянских новелл», которые создавались одновременно с романом-мифом «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» в 1895–1900-х годах, он напишет повесть «Микеланджело» (1902) [3; 4; 5; 6]. Во Флоренции также жили, творили и были похоронены многие другие великие сыны Италии, в том числе и люди искусства. В Базилике Санта-Кроче (Santa Croce), которая расположена в самом центре Флоренции и знаменита своими фресками Джотто, находится множество захоронений и памятных досок известных людей Италии, среди которых: Леон Баттиста Альберти (архитектор, XV век), Лоренцо Бартолини (скульптор, XVIII–

XIX вв.), Данте Алигьери (поэт, XIII–XIV вв.), Галилео Галилей (астроном, математик, XVI век), Никколо Макиавелли (мыслитель, XV–XVI вв.), Джоаккино Россини (композитор, XIX век) и многие другие.

Время, в которое жили и создавали свои произведения все эти творцы, как бы остановилось, материализовавшись в артефактах. Особая аура Флоренции и сегодня ощущается уже при подъезде к городу, где с двух сторон тянутся карьеры, в которых со времен античности и по сей день добывают знаменитый каррарский мрамор. Созданные из него шедевры украшают Флоренцию, Рим, Милан, Венецию и другие города Италии и Европы. Поэтому уже само имя, а также богатая история культуры Флоренции рождала и рождает представление о несравненно красивом городе, который по праву считается одним из символов итальянского искусства эпохи Возрождения. Не удивительно, что события двух из пяти новелл Д. С. Мережковского — «Любовь сильнее смерти» (1896) и «Превращение» (1897), — стилизованных под новеллистику Ренессанса и составивших цикл «Итальянские новеллы» [3; 4; 5; 6], происходят именно во Флоренции.

Для того же, чтобы выявить специфику экфрасиса в названных новеллах, следует учитывать современные представления о его природе, типологии и функциях в литературных текстах. Как известно, генезис экфрасиса восходит к Античности, где этим термином обозначалось художественное описание произведений изобразительного искусства (картин, скульптур) и риторический прием, предполагающий словесное воспроизведение ярких подробностей описываемого объекта, ведущих к возможности визуализации возникающего образа. Сегодня в литературоведении достаточно работ, посвященных проблеме экфрасиса, однако до сих пор исследователям не удалось прийти к единству в определении термина, не очерчены ясно и границы понятия. Н. В. Брагинская дает следующее определение экфрасису: «Мы называем экфрасисом... только описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста» [1]. Л. Геллер предлагает расширить рамки понятия «экфрасис», определяя его как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [8:8].

Е. Яценко, исследуя экфрасис и его разновидности, истолковывает его как художе-

ственно-мировоззренческую модель и предлагает следующую классификацию. Она разделяет экфрасисы по объекту описания (прямые и косвенные), по объему описанного (полный или классический, свернутый или мотивирующий и нулевой), по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального объекта описания (миметические и немиметические) [9:47–57]. Выделяют также обратные экфрасисы — описания, которые вызывают у читателя многочисленные и разнообразные ассоциации с мотивами, образами, атмосферой, настроением различных живописных полотен или других артефактов. Все эти виды экфрасисов образуют текстовые фрагменты, которые вступая в сложные отношения с фабульной основой текста, выполняют различные структурообразующие и концептуальные функции. Среди них — характеристика личности Творца (художника) по его творению, указание на смысловой, историко-культурный модус визуального артефакта, создание эстетизированного образа реальности, открытие перспектив, иногда только косвенно связанных с изобразительным искусством, и др.

Виртуальное путешествие по Флоренции Мережковского начнем с «Превращения», имеющего подзаголовок «флорентинская новелла». Представляется, что, благодаря экфрасису, в ней воссоздан не только визуальный ряд урбанистического пейзажа этого самого красивого в архитектурном отношении города Италии, но и неразрывно связанный с ним дух флорентийских жителей, разыгравших главного героя новеллы — Манетто Аманати, прозванным Верзилой. Желая излечить его от приступов меланхолии, они, в духе характерных для эпохи Возрождения розыгрышей и мистификаций, убеждают героя в том, что он превратился в другого человека. Инициатором этого розыгрыша был известный зодчий — Филиппо Брунеллески, по проекту которого был создан кафедральный собор Санта-Мария-дель-Фьоре. Описание этого собора в «Превращении» представляет собой один из наиболее ярких примеров *прямого полного миметического экфрасиса* в «Итальянских новеллах» Д.С. Мережковского, выполняющего *функцию характеристики личности* Творца (художника) по его творению:

«Те, кто бывали во Флоренции, помнят величественный купол собора Мария дель Фьоре — истинно божественное создание человеческого духа. Со времени греков

и римлян ничего во всей Европе не было построено столь светлого и разумного. Замысел купола, как бы повешенного в воздухе волей строителя, реющего над городом на страшной высоте, легкого, прекрасного и незыблемо утвержденного по вечным законам механики, казался таким *дерзновенным*, что архитектора, придумавшего этот план, Филиппо сире ди Брунеллеско *сочли безумцем*» [9:430] (здесь и далее курсив мой — И.В.). Такая личность становится и Творцом не менее *масштабного, безумно-дерзновенного розыгрыша*, граничащего с чудом *метаморфозы*, — *нового мифа о превращении*.

Манетто Аманати (Верзила) имел мастерскую (или как тогда говорили во Флоренции «ботегу») на площади Сан-Джовани, а его дом находился недалеко от церкви Санта-Рипарата. Повествователь не описывает площадь и церковь, подобно *живописцу*, а только *называет* эти известные архитектурные объекты, прибегая к *прямому миметическому нулевому экфрасису*. При этом он точно *прочерчивает траекторию* пути героя: «Филиппо пошел как будто по направлению к своему дому, но когда Манетто уже не мог его видеть, повернул за угол и направился к дому Верзилы, находившемуся в узком переулке, как раз наискосок от церкви Санта-Рипарата» [9:133–134]. Для современного читателя, бывавшего во Флоренции, такое описание ассоциируется с движением кинокамеры, а сам видеоряд воссоздается в его воображении.

В новеллах Мережковского функционирует и *прямой миметический свернутый экфрасис* — описание артефакта, укладываемое в одно-два предложения. Именно так описывается склеп при церкви Санта-Рипарата, где должна была обрести вечный покой Джиневра — героиня новеллы «Любовь сильнее смерти»: «Прошел день, и так как молодая девушка не подавала признаков жизни, ее одели в саван, положили в гроб и отнесли в соборную церковь Санта-Рипарата. Склеп сухой и просторный, выложенный гладкими тосканскими кирпичами, находился в углублении между двумя дверями церкви, на одном из так называемых кладбищенских дворишков (avello), под тенью высоких кипарисов, среди усыпальниц благородных семейств Флоренции» [9:376]. Такое описание, как и в предыдущих случаях, акцентируя визуальный ряд, включающий знаковые детали культуры и архитектуры Флоренции эпохи Ренессанса, порождало

эффект соприсутствия читателя и переносило его в отдаленную эпоху.

Свернутые экфрасисы используются также для того, чтобы незаметно открыть другие перспективы, иногда только косвенно связанные с изобразительным искусством. В таких случаях экфрасис выполняет функцию мотивировки поведения персонажа, рассказывает или объясняет логику развития дальнейших событий. Примером такого экфрасиса может быть описание расположения мастерской героя новеллы «Любовь сильнее смерти» — молодого скульптора Антонио Рондинелли: «Это был молодой и довольно бедный ваятель, державший боттегу свою, или мастерскую, с немногими учениками в одном из тесных переулков, недалеко от Ponte Vecchio» [9:372]. Заметим, что Понте-Веккьо (Ponte Vecchio — Старый мост) является не только самым старым мостом в городе, но и замечательным инженерно-архитектурным артефактом. Еще римляне соорудили в этом месте переправу через Арно, а каменный мост был построен в 1345 г. С XVI века поныне на мосту работают лавки ювелиров, на мосту находится бюст известного скульптора-ювелира Бенвенуто Челлини. В 1565 г. над мостом Вазари построил коридор, соединяющий палаццо Веккьо и Питти: Косимо Медичи хотел спокойно проходить из одного дворца в другой, не показываясь народу.

Именно расположение мастерской скульптора возле моста, вероятно, и позволили ему впервые увидеть там Джиневру, поскольку рядом с этим мостом находился известный старый флорентийский рынок Mercato Vecchio, где торговал мясом один из братьев Альмьери (отец Джиневры): «Флорентийские граждане старого рода Альмьери с незапамятных времен принадлежали к двум благородным цехам: одни чтили покровителя мясников св. Антония, другие имели на своем знамени изображение овцы и занимались шерстяным промыслом. Подобно предкам, к этим цехам принадлежали братья Джованни и Матео Альмьери. Джованни торговал мясом на Старом рынке — Mercato Vecchio. У Матео была шерстобойная мельница вниз по течению Арно» [9:369]. В контексте экскурсии в историю старинного флорентийского рода нулевой экфрасис, содержащий указание на историко-культурный модус визуального артефакта, также способствует погружению читателя в эпоху Ренессанса.

Нулевой экфрасис активно функционирует в новелле «Любовь сильнее смерти») на протяжении всего дальнейшего повествования: сначала при воссоздании пути, по которому бежит монах, испугавшийся внезапного пробуждения Джиневры, а затем и пути самой «воскресшей» девушки: «Фра Марьяно пустился бежать без оглядки через кладбище, через площадь Баптистерия Сан-Джовани, по улице Рикосоли — только деревянные сандалии «цокколи» монаха стучали, отбивая дробь по обледенелой кирпичной мостовой» [9:377–378]. То, что в тексте представлено как пунктирно, но точно обозначенная *траектория* пути, в воображении читателя, знакомого с реалиями Флоренции, могло вернуться в живописную картину.

Баптистерий Сан-Джованни (Battistero di S. Giovanni), посвященный Иоанну Крестителю (San Giovanni Battista), является самым старым зданием площади Дуомо. Его мраморная облицовка была выполнена в XI–XII веках, а свод купола украшен византийскими мозаиками XIII–XIV веков, изображающих картину Страшного суда с фигурой Христа в центре. Наиболее древними являются южные ворота, созданные Андреа Пизано, которые содержат 28 панелей с барельефами, изображающими жизнь Иоанна Крестителя и Основные Добродетели. Северные ворота, созданные в 1401–1424 гг., также содержат 28 панелей, заключенных в рамы и выполненных в готическом стиле. Эти барельефы изображают картины из Нового Завета. Восточные ворота, созданные в 1425–1452 гг., являются самыми известными. Они разделены на 10 золоченых панелей без рам и представляют библейские истории. Микеланджело (через 50 лет после создания) назвал их «Вратами рая».

На площади Сан-Джовани располагается не только Баптистерия Сан-Джовани, но и колокольня «компанелла» Джотто. Через эту площадь лежал и путь выбравшейся из склепа внезапно очнувшейся («воскресшей») Джиневры: «Сквозь быстрые, разорванные ветром облака падал свет луны, в нем белела мраморная колокольня Джотто. Мысли Джиневры путались, голова кружилась: ей казалось, что колокольня вместе с ней уносится в лунные облака, и она не могла понять, живая она или мертвая, во сне ли все это или наяву» [9:378]. Описание артефакта в аспекте героини, которая не может до конца понять, что с ней произошло, характеризует ее внутреннее состояние.

Нулевой миметический экфрасис, подразумевающий, что читателю известен референт, на которого указывает автор, и он самостоятельно перенесет характеристики референта на художественные реалии словесного текста, в рассматриваемых новеллах Мережковского может репрезентовать не только с архитектурные, но и художественно-изобразительные артефакты. Примером может служить словесный портрет Джиневры: «Бледное и кроткое лицо Джиневры было похоже на лицо той мадонны, написанной Филиппо Липпи для Флорентийской Бадии, Непорочной девы, которая является в пустыне св. Бернарду и нежными, бледными, как воск свечей длинными пальцами перевертывает листы его книги» [9:371]. Сравнение внешности героини с известным каноническим ликом выполняет не только изобразительную, но и характерологическую функцию.

Таким образом, в рассмотренных новеллах Мережковского важную роль играют разные типы миметического (полного и свернутого, нулевого, мотивирующего) экфрасиса. Они характеризуют личность персонажей (Творца-художника по его творению, или раскрывают духовную сущность героини через сравнение с каноническим ликом), а данные в аспекте героев, указывают на их внутреннее состояние. Акцентируя визуальный аспект повествования, экфрасисы участвуют в структурировании хронотопа (городского топоса Флоренции) и, одновременно, сюжета (обозначая траекторию пути персонажей). Во всех этих случаях экфрасисы, обнаруживая историко-культурный модус визуальных артефактов, способствуют погружению читателя в эпоху Ренессанса. При этом образ самой эпохи оказывается эстетизированным, акцентирующим внимание на произведениях искусства (архитектуры, скульптуры, живописи) и их создателях. Поэтому и героями новелл стали Художники — такие великие как Брунеллески, и такие талантливые, но малоизвестные, как Антонио Рондинелли.

Гулять по Флоренции с книгами Мережковского можно бесконечно, ведь этот прекрасный город описан и в повести «Микеланджело» и в знаменитой трилогии «Христос и Антихрист». Но это уже совсем другая история, ставящая вопрос не просто о роли в этих произведениях экфрасиса, а о существовании флорентийского текста в прозе Мережковского и русской литературе.

Литература

1. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего : Генезис и структура диалога перед изображением / Н. В. Брагинская // Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании. — М. : Наука, 1994. — С. 274—313.
2. Буренин В. П. Критические очерки / В. П. Буренин // Новое время. — 1893. — 22 января, № 6071.
3. Вальченко И. В. «Два взгляда на Творца (повесть Д. С. Мережковского "Микеланджело" и "Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих" Джорджо Вазари)» / И. В. Вальченко // Вісник Харківського університету. — № 666. Серія Філологія. — Вип. 45. — Харків, 2005. — С. 70—74.
4. Вальченко И. В. «Наука любви» Д. Мережковского: стилизация и интертекст / И. В. Вальченко // Вісник Харківського університету. — № 583. Серія Філологія. — Вип. 37. — Харків, 2003. — С. 70—73.
5. Вальченко И. В. Стилизация и интертекст в новелле Д. С. Мережковского «Железное кольцо» / И. В. Вальченко // Вісник Харківського університету. — № 627. Серія Філологія. — Вип. 40. — Харків, 2004. — С. 156—159.
6. Вальченко И. В. Цикл «Итальянские новеллы» Д. С. Мережковского: история создания и интерпретации / И. В. Вальченко // Вісник Харківського університету. — № 787. Серія Філологія. — Вип. 52. — Харків, 2007. — С. 204—208.
7. Вальченко И. В. «Преображение Д. С. Мережковского: от «Итальянских новелл» к повести «Микеланджело» / И. В. Вальченко // Вісник Харківського університету. — № 765. Серія Філологія. — Вип. 50. — Харків, 2007. — С. 126—130.
8. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. — М. : МиК, 2002. — С. 5—22.
9. Мережковский Д. С. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. — М. : Правда, 1990. — 759 с.
10. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : Сб. ст. / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. — М. : Новое литературное обозрение, 2013. — 572 с.
11. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47—57.

УДК 821.161.2'06 Цуканова

І. П. Гавриш

*Національний аерокосмічний університет імені М. Є. Жуковського
«ХАІ»*

Потракування долі в малій прозі М. М. Цуканової

Гавриш І. П. Потракування долі в малій прозі М. М. Цуканової. У статті основну увагу зосереджено на дослідженні потракування долі в новелістиці М. Цуканової. Детально розглянуто еволюцію бачення світу героїв новел (молодого перспективного лікаря та щасливої господині) в контексті випробувань долі, яка постає як вища сила і змушує героїв розгледіти удаване і реальне, навчитись відрізняти штучне від природного та усвідомлювати перевагу духовного над матеріальним, відмінність між законами, створеними людьми, та мудрим законом буття.

Ключові слова: *зламні моменти життя, випробування долі, доля як вища сила, доля як талан.*

Гавриш И. П. Трактование судьбы в малой прозе М. Цукановой. В статье основное внимание сосредоточено на исследовании трактования судьбы в новеллах М. Цукановой. Детально рассмотрено эволюцию видения мира героями новел (молодым перспективным врачом и счастливой хозяйкой) в контексте испытаний судьбы, которая представлена как высшая сила, и заставляет героев увидеть кажущееся и реальное, научиться различать искусственное и природное, осознавать преимущество духовного над материальным, различие между законами, созданными людьми, и мудрым законом бытия.

Ключевые слова: *переломные моменты жизни, испытания судьбы, судьба как высшая сила, судьба.*

Gavrish I. P. Interpretation of destiny in the short prose of M. Tsukanova. The article focuses on the study of the destiny as the supreme power in the novels of M. Tsukanova. The heroes of short stories vision of the world is in detail considered in the context of tests of destiny that makes heroes see the seeming and the real, learn to distinguish the artificial and the natural, to realize the benefits of the spiritual over the material, the difference between the laws created by people and the wise law of entity.

Keywords: *the turning points of life, tests of destiny, destiny as the supreme power, fate.*

Зламні моменти життя, що призводять до його переоцінки, виокремлення важливого та нехтування другорядним добре знайомі М. Цукановій. Життєвий та творчий шлях письменниці пов'язані з вирішальними для українського народу подіями ХХ століття: відродження, голод, репресії, II світова війна, чергова хвиля еміграції. Кожна з цих подій має свій відбиток у творчому доробку письменниці, однак, основну увагу М. Цуканова часто зосереджує на долі однієї чи кількох людей, на особистісних подіях у житті людини, що докорінно змінюють її шлях, світосприйняття. Такі ситуації, у творах письменниці традиційно обумовлені долею й допомагають героєві пізнати себе, переосмислити своє буття.

Доля як онтологічна категорія постає з роздумів авторки про існування «Вищої Мудрої Сили, що кермує всім законом буття» [3:11]. Протиставлення мудрого закону буття законам, вигаданим людьми, що окреслюється в одній із перших новел М. Цуканової «Дош іде», знаходить своє продовження в «Шовковій рукавичці» (вір датовано квітнем 1944 року). Дана онтологічна опозиція у творі постає через співіснування уявного та реального, штучно створеного та природно існуючого, матеріального та духовного в людському житті. Основну увагу в новелі зосереджено на причинах еволюції світогляду молодого перспективного хірурга Гудими.

Твір складається з двох частин: «перша» — зустріч давнього друга-інженера з Гудимою через двадцять років, і «друга» — розповідь Гудими про події, які змінили його життя. Обидві частини написані від першої особи, розповідь Гудими за формою викладу близька до сповіді, що зводить роль автора до мінімуму і підсилює враження достовірності зображеного. «Перша» частина твору, у якій Гудиму зображено зрілою людиною, поділяється на кілька компонентів, що розпочинають та закінчують новелу, таким чином, маємо справу з композиційним прийомом, близьким до обрамлення, яке «покликане наголосити на тих змінах у долі героїв, які відбулися протя-

гом оповіді <...>, надає твору завершеності та виокремлює тему новели» [6:170].

Гудима постає перед читачем уже мудрою людиною, за плечима якої більша частина життя. У розмові з давнім другом він, згадуючи події двадцятирічної давності, прагне бути об'єктивним в оцінці своїх думок і вчинків: «Я вже відійшов від того стану, коли соромляться визнавати свої помилки» [8:29]. Головним своїм надбанням він вважає віру: «Так, я тепер вірю, що законом буття керує вища сила, і закон цей настільки мудрий, що перед ним можна лише схилитися, хоч би на перший погляд його проява здавалася жорстокою і несправедливою. Але це тільки наслідок порушення закону, що змушує оглянутись і побачити свої помилки, інколи якась маленька деталь, настрої, необережно сказане слово, навіть погляд, може виштовхнути з колії життя і відкинути геть на новий шлях» [8:29]. У житті Гудими такою деталлю стала шовкова рукавичка брунатного кольору, оздоблена світлим шовком.

Письменниця зображує молодого Гудиму як людину свого часу, його юність та молодість пройшла в «бурі революції, в якій здебільшого треба було розраховувати на власні сили, це зробило нас властолюбними, занадто впевненими в цих своїх силах. Матеріалістичне вчення і, як наслідок його, атеїзм, лише поглибили ці риси. Ми в ніщо не вірили, не визнавали ніяких моральних законів. І я почав переоцінювати свої сили. Я вважав себе паном свого життя і зневажав тих, кого зустріла невдача» [8:30]. Впевненість у своїх силах підкріплювалася й обдарованістю в обраній професії. Те, що іншим давалось старанною працею, Гудима отримував без особливих зусиль. «Накресливши плян, за яким мав здобути успіх, — я проводив його в життя. Медицина була лише засобом для цього. Я не замислювався над тим, що маю принести користь людству, полегшити його страждання. Людина була об'єктом моїх експериментів і лише з цього погляду цікавила мене» [8:30]. Втрата цінності життя окремої людини в пореволюційному суспільстві при-

звела до того, що і для Гудими, молодого лікаря, людина стала засобом для досягнення мети. Не визнаючи слабких або менш успішних, він не поважав і жінок: «Називаючи їх «товаришем», я в глибині ставився до них зневажливо, вважаючи їх далеко слабшими, створеними лише для фізіологічних функцій» [8:30–31]. Жінки, які зустрічалися на його шляху, підтверджували правомірність його позиції: «...студентки-комсомолки, що не мали ніяких моральних понять, що дивились на розпусту, як на товариську послугу або як на звичайну фізіологічну потребу» [8:31]. Письменниця наголошує на витісненні моральних цінностей, запоруки майбутнього нації, прагненням до влади, бажанням за всяку ціну досягти своєї мети в тогочасному радянському суспільстві.

Подальше життя молодого хірурга, що уже зазнав слави, спрямоване на подолання ряду випробувань. Першим з них стає знайомство з Юлією: «Обличчя було майже зовсім дитяче, з м'якими, ще не зовсім виразними рисами, але миловидне... її очі — великі, широко розплющені, наївні і здивовані. Це була тиха, замріяна дівчина, трохи смутна через хворобу матері, але смуток цей не робив її нудною, а скоріше вбирив поетичним сяйвом» [8:32]. Не вважаючи жінку рівноправною особою, вартою будь-якої додаткової уваги, Гудима все ж схилився до тієї думки, що в житті варто мати «біля себе постійно здорову і чисту жінку» [8:31]. Не визнаючи закоханості, «цього прояву сентименталізму», він десь у глибині душі відчував потребу родини і не відкидав її, вважаючи це цілком реальним, бо «родинне життя сприяло здоров'ю, а разом з тим і праці» [8:31]. Тож рішення зв'язати свою долю з Юлією, яка цілком відповідала його ідеаліві жінки, було виваженим і обміркованим. Однак Юлія, якій Гудима відвів роль ще однієї сходинки до мети, з часом стала відігравати в його житті значно більшу роль.

Невиліковна хвороба Юліної матері стала першою професійною поразкою для Гудими. Він, як лікар, відчув мізерність своїх знань, бо хвора, найдорожча для Юлії істота, вже не була для Гудими засобом для досягнення мети, але він безсилий був врятувати її.

Зустріч із відомим співаком-тенором дозволила лікареві побачити інший бік слави. Співак звик бути в центрі уваги і, потрапивши до лікарні після гострого нападу апендициту, вимагав такого ж до себе ставлення.

«Це була дуже симпатична істота, навіть в його вередуваннях було щось принаadne і по-дитячому миле, хоч він мав вже понад сорок років і встиг набути товстенького прошарку жиру, але його повне обличчя, обрамлене світлим зачучерявленим волоссям, було ще гарне, а усмішка ще зовсім молода і бадьориста» [8:36]. Співак мав славу не лише тенора, але й спокусника жінок: «Жінки просто гинули через його. Наші сестри і санітарки одна перед одною намагались догодити йому, і треба сказати, що не зважаючи на своє вередування, він до кожної знаходив якесь привітне слово і усмішку та щедро розкидав навколо грошима. Він любив життя і вмів брати від нього радощі. Любив сцену, натопт, оплески, любив гарних жінок. Жінки, як він висловлювався, давали йому натхнення і почуття вічної молодості» [8:36–37]. Гудимі імпонувало легке ставлення співака до життя, який уникав будь-яких ускладнень і не хотів думати про старість, що невідступно насувалась. Досить незвичним і привабливим видавався йому і спосіб життя тенора: розкішна обстановка і старий служник: «трохи сутулий, готовий запобігливо вклонитись, з низьким чолом, над яким стирчало коротко підстрижене, сиве волосся, з дурнуватою усмішкою й відданими собачими очима, ... нагадував типових старих льокаїв дідичевої родини з романів» [8:37]. Образ служника та деталі інтер'єру помешкання співака, що нагадувало «опочивальню легенької красуні», яскраво характеризують тенора як людину несерйозну, розбещену славою та надмірним піклуванням, легковажну і в той же час цікаву Гудимі.

Роман (в уяві Гудими) між співаком та Юлією змінює його ставлення до тенора: «Я зненавидів співака. Тепер в моїх очах він втратив свою привабливість, і я бачив у ньому лише блазня, розпусника й нікчему» [8:41]. Художній світ твору постає у двох вимірах: суб'єктивно-егоїстичному сприйнятті дійсності Гудимою і об'єктивній реальності. Шовкова рукавичка, випадково забута Юлією у віднайденого нею батька, стає для Гудими доказом неіснуючого роману, бо «ображена гордість, самолюбство чоловіка, що його зрадила жінка, відкидали логічний висновок» [8:41].

Щоб позбутись думок про Юлію, Гудима їде до Криму. Новий роман на відпочинку дає героєві можливість зіставити штучне і природне в житті. Це порівняння передається через портретні характеристики коханки та коханої: «Її обличчя було зовсім близько від

мене. Я виразно бачив фарбу на бровах і віях, широко роздуті ніздрі, темно-червоні, мов окривавлені карміном уста, крізь які блищали гострі білі зуби... І раптом в пам'яті виринуло інше обличчя, з тонкою ніжною шкірою, вкритою пушком юности, широко розплющені сині очі, обгорнені довгими віями, граційний маленький ніс, шляхетні рожеві уста...» [8:42]. Контрастність портретів, що так вразила Гудиму, зародила в його душі сумнів і змусила проаналізувати свої стосунки з Юлією. Лише відштовхнувши Юлію, Гудима зрозумів, що вона стала для нього близькою, коханою, життєво необхідною людиною. Проте, навіть усвідомлення цього не дозволило лікареві пробачити їй зраду. Сон Гудими, у якому Юлія сумно дивилась на лікаря, докоряючи йому за те, що він її навіть не вислухав, посилює внутрішню боротьбу в душі Гудими між закоханим та зрадченим чоловіком. Прийом сну М. Цуканова використовує як засіб вираження глибинних переживань, у певному розумінні як прозріння.

Восени, повертаючись додому з відпочинку, лікар бачить поживкле дерево, яке нагадує йому про знайомство з Юлією минулої осені. Дерево ніби символізує самого Гудиму з його спустошеною, виснаженою душею.

Пояснювальний лист Юлії приносить героєві усвідомлення свого егоїзму і моральної вищості Юлії. Трагічний фінал історії — Юлія померла, захворівши на крупове запалення легенів, так і не дочекавшись прощення, — став найскладнішим випробуванням долі для Гудими і змусив його переглянути своє бачення світу. «Ця рукавичка спричинилась до найбільшого горя, але вона змусила мене оглянутись і зрозуміти. Передо мною немов розірвалась завеса, і я побачив весь свій егоїзм, всю нікчемність своєї життєвої теорії, своєї самовпевненості. Життя мало свої закони, якими жалюгідними, непотрібними були мої вимоги до нього! Я стояв перед проваллям, до якого вів матеріалізм. І тоді я звернув на інший шлях, в далині якого сяяла невмируща ідея непереможної любови» [8:46]. Отже, доля веде героя непростим шляхом випробувань, які і дають йому змогу віднайти сенс свого життя. Таким чином, «доля... при зустрічі з людиною не лише здійснює свій суд над нею, але й дає їй відповідь на вірогідне її питання про її, людини, майбутнє та про те, як минуле пов'язане з майбутнім: коли б ця відповідь була дана

людині раніше... вона могла б багато чого передбачити та змінити» [5:39].

Подальше життя Гудими М. Цуканова зображує як шлях добровільної спокути помилок: від'їзд на далеку Північ, робота хірургом у військовому шпиталі в невеличкому містечку Н. Товариш Гудими, зустрівши його після двадцятилітньої розлуки, не може не помітити змін у зовнішності, що є яскравим підтвердженням еволюції життєвої позиції героя: «Спочатку мені здалося, що Гудима мало змінився. Постать його лишилася такою ж стрункою, як і за молодих років, обличчя сухе, худорляве, з різкими рисами було те саме, але щодалі вдивлявся я, то виразніше знаходив щось нове, незнайоме мені. Чорні, блискучі очі, колись глузливо прижмурені, тепер дивилися м'яко, лагідно, погордливо складені уста згубили свою різкість, і усмішка була зовсім нова — доброзичлива, трохи втомлена, а широке опукле чоло прорізала глибока зморшка, що надавала виразу задуми» [8:28]. Кількома портретними штрихами: «лагідний погляд», «доброзичлива усмішка» письменниця підтверджує віднайдення Гудимою в собі того, що робить його людиною, здатною до співчуття та самопожертви.

У тому, що недовготривалість безпечного і щасливого життя часто обумовлюється недосконалістю оточуючого світу, Марія Цуканова переконалася на власному досвіді. У зв'язку з цим у творах письменниці набуває актуальності не лише проблема шляху до гармонії, але й уміння її зберегти. Ганна Семенівна — героїня новели «Втіха» (твір датується жовтнем 1943 року) постає як абсолютно щаслива людина, що знайшла своє місце у світі.

Образ Ганни Семенівни авторка подає у традиційному для української літератури ключі — вона гарна мати, дружина і господиня: «...все горить у її спритних руках, її донька вийшла заміж і незабаром має подарувати їй внука або внучку, син добре вчиться й колись буде лікарем, чоловік її хороша людина і досвідчений майстер, якого шанують на заводі..., з ним прожила двадцять п'ять років і від нього не зазнала жодної прикрости» [7:259]. Символом сімейного щастя героїні є будинок: «...її кубельце, яке вона охороняла двадцять п'ять років, у якому зберегла, виплекувала кожний закуточок, кожну ганчірочку, де вона вирощувала своїх дітей, де провела щасливі дні...» [7:260]. Стінами будинку фактично обмежується світ Ганни Семенівни, життям у якому вона абсолютно задоволена.

Поява у будинку Ганни Семенівни незнайомої жінки, що називає себе дружиною Григорія Васильовича і тим самим претендує на місце господині, руйнує гармонійний світ родинного щастя героїні.

Думка про те, що людське життя підпорядковане Вишій силі, закону справедливості, у новелі «Втіха» постає у вигляді натяків про причини посланого долею випробування для Ганни Семенівни. Однією з них можна вважати втечу у власний світ сімейного щастя, відмежування від зовнішніх проблем: «...її життя проходило в праці тихо, спокійно, і їй було жаль тих, у кого життя склалось інакше» [7:259]. До того ж, з часом Ганна Семенівна стала дуже багато уваги приділяти матеріальним цінностям, символом чого виступає мисничок, про який Ганна Василівна так довго мріяла і за інших обставин дуже б зраділа, що Григорій Васильович нарешті його купив.

Письменницю цікавить еволюція людських почуттів, викликаних тими чи іншими подіями. Думки Ганни Семенівни спрямовані на Григорія, «...якому вона віддала все своє життя, і не тільки не був вірним їй, не тільки тимчасово зрадив її, ні, він насмілювався назвати цю жінку дружиною!» [7:260]. Образ, яка до болю стискає серце і переповнює груди Ганни, витісняє з її серця любов і довіру, роблячи її передчасно старою «з суворим, закам'янілим лицем» [7:261].

У новелі подано щасливе вирішення драматичної для Ганни Семенівни ситуації: жінка виявляється звичайною злодійкою, що прийшла пограбувати будинок. Щоб уникнути покарання, вона змушена була видати себе за неіснуючу дружину Григорія Васильовича. Це повертає героїні довіру до свого чоловіка. Злодійці вдалося обкрасти будинок, бо Ганна Семенівна була так обурена появою цієї жінки, що сама викинула за нею дві важкі валізи з власними речами. Однак Ганну Семенівну такий факт абсолютно не засмучує: «...але вона не заплакала, а тільки зітхнула, глибоко, з полегшенням, як людина, що прокинулася від важкого сну» [7:263]. Зображуючи таку реакцію героїні на події, Марія Цуканова наголошує на перевазі духовних цінностей над матеріальними, усвідомлення чого повертає Ганну Семенівну до гармонійного світу родинного щастя.

Центральним у творі є образ жінки середніх років, яка за одну мить втратила те, заради чого вона жила. Радісне передчуття зу-

стрічі чоловіка на обід, що підсилюється пейзажною картиною: «Було влітку, але сонце, покрите габою хмар, не загрожувало спекою, а легенький вітерець жартівливо і присмно грався кінцем шарфа та пасмом темного волосся» [7:259], з появою незнайомої жінки змінюється відчуттям образи, яка все зростає. Подальші переживання героїні, що переплітаються з її спогадами про перше кохання до синьоокого церковного співака Омеляна, обставини одруження з Григорієм Васильовичем, його «дурнувате від радощів обличчя» при народженні першої дитини, характеризують її як жінку сентиментальну і водночас рішучу, впевнену у своїх силах. Підтвердження цьому знаходимо в подальшій сцені з'ясування стосунків з чоловіком. Таким чином, у невеликому за обсягом творі з сюжетом анекдотичного характеру письменниця порушує ряд серйозних проблем, безпосередньо пов'язаних з жіночим питанням, зокрема — самозречення жінки заради родини, що унеможливує її існування як самодостатньої особистості поза межами сім'ї, проблема чесності, довіри та взаємоповаги у подружньому житті тощо. Потрактування долі як вищої сили, як «іншої волі», як талану знаходимо і в творах М. Цуканової еміграційного періоду, зокрема в оповіданні «Сторінка одного життя», у новелі «Data de poche», про які вже йшла мова в попередніх статтях [1; 2].

Уміння показати важливе у буденному та глибоке у звичайному притаманне творчості М. Цуканової в цілому та новелістиці письменниці зокрема. «Дійсність, що нас оточує, рідко зворушує. Надто ми до неї звикаємо. І дивимось на неї надто байдужими й холодними очима, намагаючись пройти повз неї якнайскоріше... Те, що оповідає нам Цуканова, всі ми більш-менш знаємо, всі ми більш-менш бачили, — теми її оповідань не виходять поза межі знаної нам дійсності. Але вона освітлює цю дійсність своїм, тільки їй при суцям світлом живої симпатії та любови, світлом тепла й людяної шляхетности духа, і тим підносить її в якусь вищу площину і збагачує її, поширює обрії нашої свідомости, нашого розуміння глибин людської душі і світу, в якому ми знайшлися», — зазначав Є. Онацький [4] у передмові до однієї з перших збірок оповідань письменниці. Уведення категорії долі в тканину художнього світу повістей М. Цуканової засвідчує перспективність подальших досліджень окресленого аспекту.

Література

1. Гавриш І. П. Екзистенційний мотив дороги у творчості М. Цуканової (на матеріалі новели «Dama de noche») / І. П. Гавриш // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. — № 846. — Х., 2009. — С. 196—200.
2. Гавриш І. П. Категорія долі в оповіданні «Сторінка одного життя» Марії Цуканової // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. — № 632, вип. 42. — Х., 2004. — С. 293—297.
3. Онацький Є. Марія Цуканова — зворушлива людяність / Є. Онацький // Цуканова М. На грані двох світів. — Буенос-Айрес : Середняк, 1968. — С. 7—12.
4. Онацький Є. Творчість Марії Цуканової / Є. Онацький // Цуканова М. М. Бужковий цвіт. — Буенос-Айрес: Вид-во М. Денисюка, 1951. — С. 5—11.
5. Топоров В. Судьба и случай / В. Топоров // Понятие судьбы в контексте разных культур. — М. : Наука, 1994. — С. 38—75.
6. Фашенко В. В. Новелістична композиція (мікро- і макроструктура) // В. В. Фашенко / Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. — К. : Рад. письменник, 1971. — С. 15—66.
7. Цуканова М. М. Завтра знову зійде сонце. Повісті, оповідання, п'єси / М. М. Цуканова. — К. : Преса України, 2013. — 416 с.
8. Цуканова М. М. Їхня тасмніця: Записки мистця / М. М. Цуканова. — Буенос-Айрес : Вид-во Ю. Середняка, 1991. — 210 с.

УДК 821.161.1–222 Шкваркин.09

В. А. Борбунюк

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Ли́ра напрокат»: метаморфозы советского водеви́ля

Борбунюк В. О. Історія монтера-драматурга у п'єсі В. Шкваркіна «Ли́ра напрокат»: метаморфози радянського водевілю. У статті аналізується водевіль В. Шкваркіна «Ли́ра напрокат» (1927). Показано, що об'єктом уваги у комедійній п'єсі є проблеми театру 1920-х років — «нового» автора, нового репертуару і «нового» глядача. Виявлено зв'язок радянського драматурга з традицією і горизонти його новаторства. Дослідження наглядно демонструє, що п'єса «Ли́ра напрокат» стала синтезом різноманітних драматургічних естетик — від античного театру до театру А. Чехова, а основою драматургічної техніки В. Шкваркіна є синкретизм.

Ключові слова: асоціація, водевіль, інтерпретація, контекст, схожість.

Борбунюк В. А. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Ли́ра напрокат»: метаморфозы советского водеви́ля. В статье анализируется водевиль В. Шкваркина «Ли́ра напрокат» (1927). Показано, что объектом внимания в комедийной пьесе являются проблемы театра 1920-х годов — «нового» автора, нового репертуара и «нового» зрителя. Выявлено связь советского драматурга с традицией и горизонты его новаторства. Исследование наглядно демонстрирует, что пьеса «Ли́ра напрокат» явилась синтезом различных драматургических эстетик — от античного театра до театра А. Чехова, а основой драматургической техники В. Шкваркина является синкретизм.

Ключевые слова: ассоциация, водевиль, интерпретация, контекст, сходство.

Borbuniuk V. A. History of the fitter-playwright in the play V. Shkvarkina «Lira for rent»: metamorphosis of Soviet vaudeville. This article is analyzed the vaudeville of V. Shkvarkina "Lira for rent" (1927). It is shown that the objects of attention in the comedic play are the problems of the theater of 1920s — «new» author, new repertoire, «new» viewer. During the research work a link between soviet playwright's the tradition and horizons of his innovation were found. The research demonstrates that the play «Lira for rent» is a synthesis of various dramatic aesthetician — from the antique theatre to the theatre of A. Chekhov, and the ground of dramaturgical technique of V. Shkvarkina is syncretism.

Key words: association, vaudeville, interpretation, context, similarity.

Революція вызвала к жизни тысячи молодежи, которая мучается желанием писать и пишет...

М. Горький

В конце 1920-х–начале 1930-х годов в репертуаре советских профессиональных и самодеятельных театров прочно закрепился водевиль. Причиной тому были, прежде всего, зрительские запросы: массовая аудитория тяготела к «легкому» жанру. Однако сценическая жизнь новых спектаклей не всегда была удачной: сказывалась и слабая театральная подготовка (в первую очередь, самодеятельных драматических кружков), и недостаточная общая зрительская культура. Театральные критики того времени отмечали, как тяжело даются советскому театру «легкие сценические жанры — комедия, водевиль, оперетта» [10:14], писали о репертуарном кризисе, о довлеющем над спектаклями мещанском зрителе, о лавировании театров между требованиями кассы и общественности, о трудной проблеме «облечь идеологические задачи в милые этому зрителю формы», об очевидной трудности «соединить содержание <...> жизни с комедийно-водевильным подходом, не потеряв идеологического фундамента и не впад в мелочный анекдотизм» [11:506].

Именно на вторую половину 1920-х годов приходится расцвет таланта Василия Васильевича Шкваркина (1894–1967), «советского Мольера», чей литературный багаж насчитывает более двух десятков пьес. Однако первый сборник его пьес вышел лишь в 1954 г., а полного издания произведений писателя не существует до сих пор.

Своеобразной творческой вехой стал для В. Шкваркина 1927 год, когда состоялись премьеры сразу двух пьес — «Вокруг света на самом себе» (Театр «Комедия (бывший Корш)») и «Вредный элемент» (Студия Малого театра). В декабре того же года автор представил в Мосгублит (московское отделение Главреперткома) пьесу под названием «Водевиль», позже переименованную в «Лиру напрокат». Пьеса была разрешена к постановке под литерой «Б», что означало «произведение, вполне идеологически приемлемое и допускаемое беспрепятственно к повсеместному исполнению» [6:934]. Через несколько дней на согласование поданы добавления к 4-ой картине пьесы для Московского театра Сатиры. Общий отзыв был следующий: «Высказываюсь за разрешение дополнительного

текста, но с купюрами на с.1 и 3 (Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3136. Л. 2 об.)» [цит. по: 6:934].

Купюры были учтены. Премьера «Лиры напрокат» состоялась в Московском театре Сатиры I. На постановку откликнулись все центральные издания того времени — «Жизнь искусства», «Новый зритель», «Новый мир», «Современный театр» и др. Критики были удручающе единодушны: «Драматург В. Шкваркин, давший нашей сцене, безусловно, удачную пьесу „Вредный элемент“ <...> и полуудачную „Вокруг света на самом себе“ <...>, сразу выдвинулся в первые ряды наших театральных авторов. И тем более досадно, что „Лиры напрокат“ значительно расхолаживает пылкие надежды, возлагавшиеся на Шкваркина большинством теакритики» [10:14]; «После „Вредного элемента“ на В. Шкваркина возлагались большие надежды. Казалось, что вот, наконец, пришел в театр автор, который сумеет дать современную советскую комедию, острую и находчивую по приемам и значительную по содержанию. Для этого у В. Шкваркина намечались все возможности — легкий, остроумный диалог, крепкий сюжет и хороший, сочный сценический юмор забавных и выразительных ситуаций. Именно по этим особенностям драматургического комедийного стиля сейчас стескивались многие театры и зрители. Дайте этому дарованию интересную тему и социальную установку, и вы получите хорошую советскую комедию — в этом почти не приходилось сомневаться. Увы, после „Лиры напрокат“ от этой уверенности надо отказаться. Неизвестно, кто в этом виноват — сам ли автор пошел по ложному пути, или его толкнул на это театр Сатиры, но факт налицо — „Лиры напрокат“ сделана на самых дешевых и затасканных приемах дореволюционного водевиля, выродившегося на подмостках „миниатюрных театров“ в пошлейший жанр пародийных развлекательных анекдотов» [7:102].

Однако, сравнивая пьесу В. Шкваркина с другими репертуарными пьесами, критики не могли не отметить, что «„Лиры напрокат“ <...> намного идеологически безвреднее и намного художественно „вкуснее“»: «Мы имеем здесь, — отмечал П. Марков, — известное драматургически-театральное преоб-

ражение мещанской тематики, когда художник становится над ней, а не копаются в ней с трудолюбивой заботливостью <...> „Ли́ра напрокат“ откровенно и ясно условна. Указывая в качестве своих предшественников не труднодостижимых Гоголя и Щедрина, а скромных водевилистов Кони и Писарева, автор заботится о создании внутренней установки у зрителя, которая бы обеспечила восприятие его сатирических стрел и легкого остроумия. За водевильной картиной актерского быта, которую, конечно, невозможно принять за строгую реальность, сохраняется живая и злая наблюдательность в обрисовке отдельных черточек быта» [11:508].

Долгое время пьеса считалась утерянной, о чем свидетельствовал в своих мемуарах и постановщик спектакля в Московском театре Сатиры Э. Краснянский [9:240]. После обнаружения экземпляра в архиве В. Шкваркина пьеса оказалась доступна только узкому кругу специалистов, поскольку впервые была опубликована В. Гудковой в 2014 году в сборнике «Забытые пьесы 1920-х–1930-х годов».

В связи со все возрастающим интересом современной науки к литературному процессу 1920–1930-х годов, несущему в себе «черты, признаки и приметы времени, стиля, идеологических давлений, общественных влияний, политических настроений, социологических закономерностей» [14:4], в современных литературоведческих исследованиях наблюдается стремление к объективному анализу и «перекодированию» известных или незаслуженно забытых произведений. В этой связи впервые опубликованный водевиль В. Шкваркина «Ли́ра напрокат», долгое время бытовавший только в воспоминаниях современников и театральных рецензиях, представляет, на наш взгляд, несомненный исследовательский интерес.

Как было отмечено выше, пьеса получила преимущественно негативные оценки критиков. Негодование вызывали не столько художественные аспекты пьесы, сколько отсутствие у автора и у театра «здорового политического чутья». По мнению рецензентов, «в отношении формальных качеств и пьесы и ее сценическое осуществление <...> стоят на среднем уровне. Обычная для Шкваркина живость темпа, хорошая слаженность сложной водевильной интриги, подлинная театральность и динамичность действия — налицо и в „Лире напрокат“, однако «история безработного электрика, написавшего

пьесу и после разнообразных мытарств получившего работу электромонтера в театре, где провалилась его пьеса, не может служить мишенью для сатиры в условиях нашего культурного строительства», «в борьбе между обывательским „всяк сверчок знай свой шесток“ и ленинским „каждая кухарка должна уметь управлять государством“ — советский драматург-сатирик и театр, осуществляющий его замыслы, **становится на защиту обывательской точки зрения** (выделено автором. — В. Б.)» [10:14].

По сюжету водевиля, монтер Митя Сизов решает стать драматургом. Статья-призыв М. Горького «Ударники — в литературу!» появится в журнале «Наши достижения» позже пьесы В. Шкваркина — в мае 1931 года, как и известный тезис о том, что «революция вызвала к жизни тысячи молодежи, которая мучается желанием писать и пишет: стихи, рассказы, романы...» [4:3]. Однако уже в послереволюционные годы наблюдается «неистовый драматический бум» [14:86]. Задаваясь вопросом, почему именно в драматургию ринулись «на босу ногу» сотни молодых авторов, современные исследователи так объясняют этот феномен: «Вперед выходит „не помнящая родства советская драма“ <...>. Поэзия требует хоть какого-то умения складывать слова в определенном порядке, искать ритмы, находить метафоры, образы, символы. В прозе необходимо что-либо описывать, к примеру, пейзаж или настроение, внутренний мир человека или его биографию. Драма, считалось в те годы, не требует никаких особых познаний, профессиональных навыков — записывай то, что слышишь» [14:94]. Позже по инициативе М. Горького возникнет заочный литературный всеобуч — журнал «Литературная учеба». Среди многочисленных кампаний, инициированных советской властью в области культуры, ему было уготовано особое место. По справедливому замечанию В. Вьюгина, «в этом проекте выразилось стремление заполнить вакуум, образовавшийся после разрушения института писательства дореволюционной России. Однако масштаб производства новых литераторов в 1920–1930-е годы явно превысил границы разумного» [3]. Задаваясь вопросом: «Для чего и почему гражданину СССР, бесконечно далекому от искусства и недавно довольствовавшемуся эстетическими предложениями низовой культуры, понадобилось быть писателем?», исследователь приходит

к выводу, что, кроме призыва РАППа, были и «встречные интенции» — «стать писателем, чтобы освободиться от тяжелого, почти бесплатного труда и изнуряющего быта», обрести новый социальный статус [3].

Проблема новоявленных драматургов, безграмотных и полуграмотных пьес, стирания граней между творческим и физическим трудом стала объектом внимания в пьесе В. Шкваркина «Лири напрокат». Заметим, что сам автор «Лиры напрокат» имел «сомнительное» социальное происхождение: согласно советским энциклопедическим источникам, он был сыном фабриканта, согласно современным, — родился в обеспеченной дворянской семье [6:959]. Известно также, что в юности будущий драматург увлекался историей, год учился на филологическом факультете Московского университета, перед революцией вступил вольноопределяющимся в уланский Волынский полк, позже был мобилизован в Красную Армию, читал лекции на Курсах красных офицеров, работал в Отделе по ликвидации неграмотности.

Пьеса «Лири напрокат» выделялась из общего массива театрального репертуара 1920-х годов уже своим не «рабоче-крестьянским» заглавием. Хотя в Мосгублит пьеса была отправлена как «Водевиль», премьера спектакля состоялась под названием «Лири напрокат», о чем свидетельствуют многочисленные театральные рецензии. Жанровое определение «водевиль» автор все же оставил, исключив тем самым двойственные толкования — не комедия, а «водевиль в трех действиях, шести картинах с интермедиями». В этой авторской настойчивости В. Шкваркин оказался близок А. Чехову. Дореволюционные драматурги (А. Лазарев (Грузинский), В. Билибин, И. Мясницкий (Барышев), В. Холостов и мн. др.) редко называли свои произведения водевилями. А. Чехов же, несмотря на то, что его короткие комедии не являлись водевилями в строгом значении этого термина, упорно сохранял это жанровое обозначение.

Лири, как известно с античных времен, — эмблема и атрибут поэта. Ироническое «напрокат» передает авторское отношение к проблеме нового искусства и новых авторов, рекрутированных из рабочих и крестьян. Примечательно, что после пьесы «Лири напрокат» за В. Шкваркиным закрепилось звание «водевилиста-лирика», имеющее слегка каламбурный оттенок.

Мифологические ассоциации, отражающие авторскую иронию, вызывают также имена театральных «небожителей» директора театра и его жены актрисы: Сатурн и Юнона — имена древнеримских богов. Необычное имя и у молодой актрисы Грааль-Гаремной, временной жены директора театра. Остальные связанные с театром лица безымянны и обозначены, согласно амплуа или должности, как Трагик, Комик, Любовник, Старая актриса, Помощник режиссера и т.д. Другая группа персонажей — обычные люди с обычными именами: начинающий драматург Митя Сизов, заведующий литературной частью Саша Быстрый, член художественной комиссии швейцар Галунов. Пьеса наполнена разговорами о литературе и театре. У зрителя, знакомого с чеховским театром, могли возникнуть ассоциации с «Чайкой», герои которой актеры и писатели, также связаны с искусством. Кроме того, в «Лири напрокат», как и в «Чайке», использован шекспировский прием «сцены на сцене». Перечисленные А. Чеховым составляющие — «комедия, три женские роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [16:85] — практически все находят соответствия в пьесе В. Шкваркина.

Образ начинающего драматурга Мити Сизова, в отличие от начинающего писателя Треплева, который ищет новые пути в искусстве, полностью соответствует социальному портрету «человека из народа», неожиданно почувствовавшего «страсть к литературе»: «молодой человек, чаще мужского пола, возрастом от 16-ти до 23 лет, из провинциального города или деревни <...>, имеющий за плечами <...> — около семи классов школы, работающий и продолжающий учиться. Несмотря на семь классов, грамоту он знал плохо. Книжки временами читал, но нельзя сказать, чтобы много: их попросту не хватало» (этот портрет был воссоздан современными исследователями по письмам читателей «Литературной учебы») [3].

Водевиль «Лири напрокат» открывается, подобно древнегреческой комедии, прологом, в котором излагается содержание пьесы и действующие лица: «Отживших и живущих маски // Свел вместе этот водевиль. // Отсюда — часто неувязки, // И много раз нарушен стиль: // От старого у нас — кулисы, // Интрига, ревности костер, // Любовник, трагик, две актрисы; // От современности — монтер.

// Его зовут Сизовым Митей, // Он жил, работал и любил, // Но ряд трагических событий // Чуть-чуть его не погубил. <...>» [6:542]. «Нарушение стиля», о котором предупреждает автор, наблюдается уже в самом Прологе: он краток и написан от первого лица — «Но лучше слово дать актерам, // А я... я только лишь пролог» [6:542].

В основу первого действия пьесы положен классической семейно-бытовой треугольник: герой — жена — теща. Пьеса начинается с упреков тещи Анны Петровны: «<...> Молчит, сидит, пьесы сочиняет... Писатель... На писателя человек с колыбели учиться должен, а вы на монтера раньше готовились» [6:543]. Митя парирует, ссылаясь на авторитеты: «„Раньше...“ Спросите у самого Льва Толстого, чем он раньше занимался. На кавказском фронте золотопогонником был. Да знаете ли вы, что даже великий Ломоносов до двадцати лет на пляже Белого моря беспризорником бегал» [6:543]. Упоминание фамилий писателей свидетельствует не о круге и объеме чтения, а демонстрирует новый специфический статус, подтверждает принадлежность к литературной среде, повышая самооценку героя.

Сторону Анны Петровны принимает управдом Гномов: «Вы в домово́й книге монтером прописаны, а сами потихоньку пьесы сочиняете. А разрешение на сочинительство имеете? Как. Где. Про кого пишете. <...> В доме ни писать, ни сочинять частным лицам не разрешается» [6:544–545]. Отношение окружающих к Митиному сочинительству кардинальным образом меняет письмо из театра, в котором сообщается, что его пьеса «принята к постановке». Митя в восторге: «Я теперь исключительно искусственным трудом заниматься стану и про каждое темное явление жизни немедленно сочиню какую-нибудь гадость в пяти актах» [6:546]. Свою жену он просит держаться так, «как будто родилась женой писателя»: «Ты должна сидеть не физически, а... (*достаёт из кармана книжечку и смотрит*) психически. (*Показывает.*) Вот так, чтоб душа проглядывала...» [6:546].

Зеркальной проекцией Сизова является заведующий литературной частью Саша Быстрый, в котором Люба узнает бывшего мамино́го компаньона по шляпному магазину. Как и Митя, новоиспеченный завлит не хочет вспоминать о прежних занятиях: «<...> пускай думает, что я такой же интеллигент, как и

он» [6:548]. Свой путь в театр описывает так: «<...> Сначала я занимался мануфактурой, потом был немножко ювелиром, здесь из-за пробы на часах в моей карьере наступил перерыв... на три месяца... но передачи допускали, и уже после перерыва — театр. <...> Я зашел предложить свои услуги по костюмерной части, но по костюмерной части все занято, зато по литературной части — свободно. Почему же мне не занять это место? Я, слава богу, не интеллигент, с литературой ничего общего не имею, и вот я одной ногой устроился в театре» [6:548–549]. Саша Быстрый также сочиняет пьесу — «до того революционную, что, когда пишу, даже сам краснею». Судя по завязке, эта пьеса представляет собой пародийную попытку соединения злободневной тематики и традиций лирико-психологической драмы: «Первое действие начинается так... За сценой, конечно, стреляют, а на сцене — комната. <...> В моей пьесе тепло. Зритель видит, как в открытое окошко льется дивный аромат... <...> Молодая женщина сидит на кушетке и молча колеблется... принять революцию или не стоит. <...> Вдруг — входит положительный тип и несет на своем лице следы войны и разрухи. Он берет ее за руку... <...> и говорит: милая... Он вообще долго и красиво говорит. А дальше я еще не придумал» [6:549]. Так в иронической форме В. Шкваркиным затрагивается проблема современного театрального репертуара, перенасыщенного исполненными революционного пафоса драмами, в которых не было места человеческим чувствам и бытовым мелочам.

Саша не прочь стать соавтором Мити, вновь демонстрируя свое культурное невежество: «Не забывайте, что все великие люди писали вдвоем: Мамин работал с Сибиряком, Мельников с Печерским, Щепкина с Куперником... а Достоевский... [Он тоже был за коллектив и даже] сочинял все во множественном числе: „Братья Карамазовы“, „Бесы“, „Идиоты“... Ой, целый роман из жизни идиотов! <...> Мне одна барышня рассказывала, так я хохотал...» [6:550].

Для дальнейшего развития сюжета автор использует один из атрибутов древнегреческого театра — хор. В античной комедии хор занимает одну из главных ролей и активно участвует в действии. Античный хор мог состоять из реальных людей: женщин, стариков, всадников, или из животных, птиц и даже облаков. В водевиле В. Шкваркина роль

хора исполняют «соседи по квартире». Обозначенный в ремарке «Выход жильцов» [6:552] — своего рода парод, т.е. выход хора на сценическую площадку. Реплики жильцов, исполняемые поочередно, имеют рифму, т.е., как и положено хору, исполняется своеобразная ода в честь героя, что и подчеркивается заключительной репликой: «Х о р. Друг наш Митюша, все мы к тебе. // Радости нашей не скроем» [6:553]. Роль корифея, предводителя хора, осовременена. В этой роли выступает Голос из телефона, который обращается к Мите-драматургу со «зловещим» предупреждением: «Братья-писатели! В вашей судьбе // Что-то лежит роковое». Это цитата из стихотворения Н. Некрасова «В больнице» (1855), в продолжении явно перекликающаяся с проблематикой пьесы В. Шкваркина: «Братья писатели! в нашей судьбе // Что-то лежит роковое: // Если бы все мы, не веря себе, // Выбрали дело другое — // Не было б, точно, согласен и я, // Жалких писак и педантов — // Только бы не было также, друзья, // Скоттов, Шекспиров и Дантов!» [13:96]. Эта некрасовская цитата традиционно использовалась для характеристики трагической обреченности русских талантов (см., например, статью В. Короленко «Памяти Белинского» (1898) [8]). Так во внешне водевильный сюжет вплетается драматический мотив «,роковой судьбы“ русского писателя». Безмятный внесценический персонаж в пьесе «Лири напрокат», благодаря телефону, обретает голос. В 1930-е годы в литературе появится «Верховный Цензор», который ассоциируется с И. Сталиным [14:347]. Для многих писателей (вспомним Н. Эрдмана, А. Афиногенова, М. Булгакова и др.) судьбоносными станут именно его телефонные звонки.

По замечанию Л. Выготского, «если ход событий подчиняет себе судьбу действующих лиц, вопреки их характерам, имея в себе что-то роковое и фатальное, внешне непреодолимое, что влечет людей к преступлениям, гибели и другим событиям, не вытекающим из их характера, — мы имеем трагедию рока» [2:364]. Некрасовское «что-то <...> роковое» расширяет границы водевильного жанра, возникает подтекст, внутренний (скрытый) конфликт доминирует над внешним (видимым) действием. Этому способствует и использование элементов древнегреческого театра: во внешне водевильный сюжет привносится философичность античной трагедии, доминанта которой — непреодо-

лимая, внеположная человеку высшая сила рока, предопределяющая обстоятельства его жизни, осознание некоего высшего закона, что ведет к трагической развязке.

Затрагивается в пьесе «Лири напрокат» и проблема появления «нового зрителя», с которой столкнулись послереволюционные театры. К. Станиславский вспоминал: «<...> Мы очутились в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады. <...> публика в театре была смешанная: богатая и бедная, интеллигентная и неинтеллигентная. Учителя, студенты, курсистки, извозчики, дворники, мелкие служащие разных учреждений, метельщики, шоферы, кондуктора, рабочие, горничные, военные. <...> Был период военных депутатов, съезжавшихся со всех сторон России, потом — молодежи, наконец, рабочих и вообще зрителя, еще не приобщившегося к культуре» [15:456; 461]. Эта проблема активно обсуждалась в периодике того времени. В рамках театральной секции Государственной академии художественных наук была выделена специальная комиссия по изучению зрителя [См. об этом: 5]. В пьесе В. Шкваркина, согласно законам жанра, проблема подана в пародийном ключе — о ней свидетельствует «авторитетный» человек театра («двадцать пять лет искусством занимаюсь») швейцар Галунов, ныне член художественной комиссии, который оценивает зрителя «по одежке»: «И публика нынче пошла. Вчера один зритель прибежал, на нем и одежи всего — кепка. Кепку на вешалке оставил, номер взял, а после спектакля и пальто, и калоши себе требует: я, говорит, раздевался. А прежде, бывало, в каких мехах в театр ездили... <...> А теперь что. Одежонка серая, смрадная... пхаешь ее на гвоздь безо всякого уважения и сидишь сам, как на барахолке. Нет. Погибло искусство» [6:554–555]. В новой должности Галунова комедийно реализован призыв «орабочивать театральный аппарат»: «Рабочий, могущий быть директором фабрики, легко может быть и директором театра» [1:4].

Эта тенденция проявилась, в частности, в организации художественно-политических советов, в состав которых входили рабочие и служащие. «Наравне с творческими сотрудниками театров они принимали деятельное участие в отборе пьес для постановки, приеме или запрете готового спектакля» [5]. Именно на суд такой «орабоченной» Художественной комиссии, куда входят, кроме

директора театра, завлитчастью Саша Быстрый и швейцар Галунов, представлена пьеса начинающего драматурга. Вердикт комиссии «в духе времени»: «пьеса требует маленьких изменений» «в начале... в середине... ну, и в конце» [6:556]. Стремясь приспособить пьесу ко «вкусам публики» в соответствии с мелодраматическим шаблоном, автору предлагают заглавие «Наше горе» заменить на «Святая ночь, или В когтях архиерея» [6:556], а «отрицательный тип» должен свою тетку не просто ограбить, но и убить и изнасиловать. По мнению Саши Быстрого, с воспитательной целью «желательно вывести побольше типов, родственных нам самим, например, шантажистов...» [6:556].

Юнона Антоновна, супруга директора театра, также предлагает внести свои коррективы в пьесу, «подгоняя» под себя главную роль «племянницы аристократки, хищницы девятнадцати лет» [6:557]: племянница молодая, но уже поблекшая, ее преследует нужда, «она, всеми покинутая, ходит по улицам Москвы в поисках чего-то недостижимого, например, высшей правды или комнаты» [6:566]. И Митя послушно переделывает пьесу, подобно большинству драматургов, в том числе и самому В. Шкваркину, неоднократно перекраивающему свои пьесы по указанию Главреперткома.

Наиболее ярко работа новых театральных инстанций представлена во второй интермедии, где завлит показан в своей «профессиональной» деятельности. Его диалог с авторами обнажает уже не только традиционные, но и конъюнктурные шаблоны: «С а ш а (*читает*). Драма? Не пойдет: нам нужна комедия. 1-й автор. Извольте. Пускай называется комедия. С а ш а. А конец бодрый? (*Заглядывает в конец рукописи*). 1-й автор. Очень бодрый. С а ш а. А как же у вас написано, что герой погибает? 1-й автор. Не обращайтесь внимания, он погибает бодро, без всякого самоанализа погибает... Публика даже смеяться будет. С а ш а (*возвращая рукопись*). Это все равно, погибать нельзя: у нас не заграница» [6:581]. Во второй пьесе «из жизни самоедов» революционер Гаврила произносит речь перед белыми медведями, «и медведи из белых становятся красными» [6:581–582]. В следующем фрагменте Саша выступает как враг театральной обыденщины, вновь демонстрируя свое невежество: «*Саша рассматривает рукопись*. Обстановка: скромная комната. Это уже не идет. Наша

публика привыкла видеть на сцене что-нибудь экзотическое, праздничное: зубо-врачебный кабинет, баню или камеру нарсу-да... А у вас — „скромная комната...“. Не обижайтесь, но это какой-то Анатолий Чехов. А в т о р. Антон. С а ш а. Антон. Пожалуйста. Из-за мелочей я не спорю» [6:582].

Придирки завлитчастью достигают своего апогея, когда, сам того не ведая, он становится рецензентом гоголевского «Ревизора». В произведении классика Саша обнаруживает «мещанское зубоскальство над нашими ставками», «идеалистическое мировоззрение», «порнографию» и опасные намеки: «Что ни страница, то какой-нибудь уклон» [6:583]. Заметим, что в поступившем из Мосгублита цензурном отзыве на пьесу В. Шкваркина было предложено сделать купюры: «Приемлемо, но два момента звучат неприятно: на стр. 1-й диалог о бодрых пьесах (намек на цензуру, требующую якобы всегда обязательно бодрый конец) и на стр. 3-й — место, где завлитчастью в театре забраковывает „Ревизора“, не зная, что он читает его. Реплики о „зубоскальстве“, об „уклонах“, „мистике“ и т.п. опять-таки звучат иронией по адресу цензуры. Высказываюсь за разрешение дополнительного текста, но с купюрами на с.1 и 3 (Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3136. Л. 2 об.)» [Цит. по: 6:934]. Предложенные купюры подтверждают остроту и точность драматургической сатиры В. Шкваркина. Советский цензор легко узнавал себя и спасал честь собственного мундира. Саша Быстрый типичен для эпохи, когда «цензурное дело находилось целиком в руках людей безграмотных, не умеющих верно оценить художественные качества тех или иных произведений. Собственная „мерцающая“ образованность, наложенная на безразмерное право „тащить и не пущать“, придавала советским цензурным органам особо мрачный оттенок внутренней зависти к таланту, ощущения пролетарской исключительности, раздутого комчванства» [14:20].

Трудности в профессиональной сфере и банальный любовный «треугольник» едва не приводят Митю к самоубийству. В «предсмертном» монологе герой подводит объективный итог своей деятельности и всему жизненному пути: «Почему люди цепляются за жизнь? Ну, что у меня, например, было хорошего? Только и делал, что в чужие потолки лампочки ввинчивал. Да, это я умел. <...> Пока я людей освещал — выходило, а как начал

просвещать — ни черта не получается... Эх... (*Берется за петлю.*)» [6:595–596]. Единственное, что беспокоит «драматурга», выстраивающего финал своего жизненного сюжета, — это опасность шаблона: «Скажут, драматург, а умер так (*смотрит в словарь*) шаблонно. <...> Ага, не уберегли таланта. <...> „Вы не знаете причины смерти?“ — „Обыкновенная история, нечем жить и цензура“. <...>» [6:596]. В. Шкваркин вновь отразил реалии эпохи: к моменту написания «Лиры напрокат» покончил с собой С. Есенин.

Исследуя проблему «Писатель и самоубийство», Г. Чхартишвили выделил такую разновидность, как «игра в самоубийство», особенно распространенную среди представителей молодого поколения: «Охотнее всего они поприсутствовали бы на собственных похоронах, послушали, как обсуждают их отчаянный поступок окружающие, а потом воскресли бы и вернулись к жизни. Самоубийство для них — хэппенинг, акт творчества. Поэтому юные суициденты так красноречивы в предсмертных посланиях. А некоторые даже заранее описывают, как именно отзовутся знакомые об их смерти» [17:314]. Многие великие писатели в юности «были опасно близки к самоубийству: всерьез готовились к нему или даже предпринимали попытки суицида» — стрелялся 19-летний А. Пешков, обвиняя в своей смерти Гейне, предсмертная записка лежала в кармане 20-летнего А. Блока, неуверенного в благополучном ответе любимой девушки и т.д. [17:317]. Герой же В. Шкваркина совершает «самоубийство писателя, сохранив жизнь человеку», т. е. перестает писать, превращаясь из драматурга в монтера.

В «Лире напрокат» воплощается шекспировская метафора «жизнь — театр» и прием «сцены на сцене». Вслед за В. Шекспиром и А. Чеховым, В. Шкваркин изображает героев, ставящих спектакль. Зритель «Лиры напрокат» становится одновременно зрителем пьесы «Наше горе», причем из-за конфликта между персонажами спектакль преждевременно прерывается.

В финале «Лиры напрокат» герои возвращаются к своим естественным жизненным ролям, к своему предназначению. В. Шкваркин использует чеховский прием саморазоблачения персонажа. Талантливый монтер явно превосходит неудачливого драматурга: «<...> И я ваш театр кое в чем поучить могу. <...> Как у вас сцена освещается? Включил

софит — и ладно. Разве так в порядочной природе бывает? В освещение надо душу вкладывать. *Освещает сцену. Соответствующая музыка.* <...> Я даже всякие пороки могу освещать. Угодно видеть подхалимство людское? Пожалуйста. *Прожектор скользит по лицам актеров, останавливаясь на каждом.* Хотите — человеческую глупость покажу?» [6:620].

Уволенный Саша Быстрый остается верен себе: «А вы, товарищ драматург, смеетесь? Сияете, как на похоронах цензуры. Когда же, наконец, театр изживет авторов?!» [6:622]. О своей дальнейшей судьбе он не беспокоится: «Передо мной все дороги открыты. Я еще, например, композитором не был» [6:622]. Актерам же он пророчит мрачное будущее: «Подождите, на вас еще свалится новая декорация, как красный снег на голову. Вот тогда вы запоете» [6:622].

В конце 1920-х–начале 1930-х годов образцами для советских мастеров комедийного жанра служили водевили А. Чехова. Исследователи справедливо указывали на близость водевилей В. Шкваркина «Шулер» и «Лира напрокат» к чеховским одноактным шуткам [12:72]. Однако общие принципы чеховской драматургии зачастую получали своеобразное воплощение, которое определялось не только новыми жизненными реалиями, но также особенностями мировоззрения писателей и «характерами дарований» [12:67]. Советские комедиографы пытались преобразовать избранный ими жанр в соответствии со своими эстетическими взглядами. Кроме того, советскому водевилю были присущи свои принципы комического, отражающие новые жизненные явления, характеры новых людей [12:67]. В ряду первых оригинальных советских водевилей, основанных на современном материале, можно назвать «Квадратуру круга» (1928), «Миллион терзаний» (1931), «Дорогу цветов» (1934) В. Катаева, пьесы «Вредный элемент» (1925), «Шулер» (1929), «Чужой ребенок» (1933) В. Шкваркина, «Сильное чувство» (1933) И. Ильфа и Е. Петрова.

В творчестве В. Шкваркина метаморфозы советского водевиля особенно очевидны. Драматургическая поэтика «Лиры напрокат» свидетельствует о том, что, с одной стороны, В. Шкваркин ориентировался на традиции водевильного жанра и следовал им, а с другой — переосмысливал и трансформировал. Изменения в проблематике и поэтике жанра происходят под воздействием культурных

процессов советской эпохи. В комедийной пьесе В. Шкваркина поднимаются важнейшие проблемы театра 1920-х годов — «нового» автора, нового репертуара и «нового» зрителя. Драматург высмеивает и самих театральных дилетантов, и пьесы, написанные ими, и театральную цензуру. Пьеса полна злободневных намеков, а контекст эпохи 1920-х годов вносит драматические ноты в водевильный сюжет. «Лири напрокат» оказывается созвучной древней аттической комедии, которая была по преимуществу политической и обличительной, превращающей фольклорные «насмешливые» песни и игры в орудие политической сатиры и идеологической критики.

Подобно чеховским персонажам, герои В. Шкваркина отличаются неоднозначностью характеров, а их действия — сложностью мотивировок. Вслед за А. Чеховым В. Шкваркин сочетает комическое и трагическое.

На наш взгляд, «Лири напрокат» свидетельствует о синтезе различных драматурги-

ческих эстетик — от античного театра до театра А. Чехова. Можно утверждать, что основой драматургической техники В. Шкваркина является синкретизм. Именно такой ракурс позволяет определить связь советского драматурга с традицией и горизонты новаторства, выявить систему художественного мышления автора, расширить границы читательского восприятия текста.

О театре В. Шкваркина современные исследователи говорят, используя сослагательное наклонение: «В течение всего нескольких лет мог бы появиться театр Шкваркина» [6:10]. К концу 1930-х пьесы комедиографа В. Шкваркина, идущие вразрез с социальным заказом, лишённые героико-революционного пафоса, были запрещены и сняты с репертуара. На смену комедиям в репертуаре профессиональных драматических театров приходят трагикомедии с обязательным «идеологическим фундаментом». В сложившихся обстоятельствах лири В. Шкваркина замолчала.

Литература

1. Амшинский М. Рабочий должен управлять театром / М. Амшинский // Рабочий зритель. — 1924. — № 20. — С. 4.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; [предисл. А. Н. Леонтьева; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова]. — М. : «Искусство», 1986. — 573 с.
3. Вьюгин В. «Способностей не имею...». Читатель «Литературной учебы», 1930–1934 : социальный портрет в письмах [Электронный ресурс] / В. Вьюгин // Неприкосновенный запас. — № 90 (№ 4). — 2013. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2013/4/7v.html>
4. Горький М. Цели нашего журнала / М. Горький // Литературная учеба. — 1930. — № 1. — С. 3—12.
5. Гудкова В. Смена караула, или Новый театральный зритель 1920-х годов [Электронный ресурс] / В. Гудкова // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 5 (123). — Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/3977>
6. Забытые пьесы 1920–1930-х годов : [пьесы] ; [сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В. В. Гудковой]. — М. : НЛЮ, 2014. — 992 с.
7. Загорский М. «Лири напрокат». Театр Сатиры I / М. Загорский. — Современный театр. — 1928. — № 5. — С. 102.
8. Короленко В. Г. Памяти Белинского / Владимир Короленко // Короленко В. Г. Полн. собр. соч. : В 24 т. Т. XXIV : Очерки и статьи литературно-критические. — Харьков : Гос. изд-во Украины, 1927. — С. 336—341.
9. Краснянский Э. Б. Встречи в пути: страницы воспоминаний. Театр. Эстрада. Цирк / Э. Краснянский. — М. : ВТО, 1967.
10. Л. Ф-Н. «Лири напрокат» Московский театр Сатиры I // Жизнь искусства. — 1928. — № 6. — С. 14.
11. Марков П. А. Очерки театральной жизни / П. А. Марков // Марков П. А. О театре : в 4 т. Т. 3 : Дневник театрального критика : 1920–1929. — М. : Искусство, 1976. — С. 505—517.
12. Милостной В. Водевиль А. П. Чехова и советский водевиль / В. Милостной // Чеховские чтения. — Таганрог : Изд-во Рост. ун-та, 1974. — С. 67—76.
13. Некрасов Н. А. Стихотворения. Поэмы / Н. Некрасов ; [вступ. ст. К. Чуковского]. — М. : Худож. лит., 1971. — 703 с.
14. Парадокс о драме : Перечитывая пьесы 20–30-х годов ; [сост. И. Л. Вишневская]. — М. : Наука, 1993. — 496 с.

15. Станиславский К. С. Собр. соч. : В 9 т. / К. Станиславский ; [предисл. О. Н. Ефремова; подгот. текста, вступ. ст. и комм. И. Н. Соловьевой]. — М. : Искусство, 1988–1998. — Т. 1 : Моя жизнь в искусстве. — М. : Искусство, 1988. — 622 с.

16. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : В 30 т. Письма : В 12 т. / А. П. Чехов. — М. : Наука, 1974–1983. — Т. 6. Письма, Январь 1895 — май 1897 ; [подгот. текста. и сост. примеч. Н. И. Гитович]. — М. : Наука, 1978. — 775 с.

17. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Григорий Чхартишвили . — М. : Новое литературное обозрение, 2000. — 576 с. : ил.

УДК-821.111-3

В. І. Луцик

*Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка*

Образ Лондона у малій прозі Доріс Лессінг: нова парадигма міжособистісних стосунків

Луцик В. І. Образ Лондона у малій прозі Доріс Лессінг: нова парадигма міжособистісних стосунків. У статті проаналізовано присутні тенденції у творчості англійської письменниці Д. Лессінг у 80–90-х рр. ХХ століття. Ключовим образом коротких оповідань добірки «Лондон під спостереженням: оповідання і нариси» постає візія британської столиці. На цьому фоні робиться спроба запропонувати альтернативне бачення міжособистісних стосунків у рамках нового часу. Тематична лінія малої прози досліджуваного періоду концентрується передовсім на трансформації ролі сім'ї і посиленні участі держави у регуляції стосунків між громадянами.

Ключові слова: мала проза Д. Лессінг, добірка «Лондон під спостереженням: оповідання і нариси», міжлюдські стосунки, Лондон, сімейні стосунки.

Луцик В. И. Образ Лондона в малой прозе Дорис Лессинг: новая парадигма межличностных отношений. В статье проанализированы основные тенденции в творчестве английской писательницы Д. Лессинг в 80–90-х гг. XX века. Ключевым образом коротких рассказов цикла «Лондон под наблюдением: рассказы и очерки» стало видение британской столицы. На этом фоне делается попытка предложить альтернативное видение межличностных отношений в рамках нового времени. Тематическая линия малой прозы исследуемого периода концентрируется прежде всего на трансформации роли семьи и усилении участия государства в регуляции отношений между гражданами.

Ключевые слова: малая проза Д. Лессинг, собрание сочинений «Лондон под наблюдением: рассказы и очерки», человеческие отношения, Лондон, семейные отношения.

Lutsyk V. I. Image of London in Doris Lessing's Short fiction: a New Paradigm of Interpersonal Relations. The paper analyzes the main trends in D. Lessing's short stories published in the 80–90's. The key image, as seen in the short stories collection «London Observed: Stories and Sketches», was the vision of the British capital. Against this background, an attempt was made to offer an alternative vision of interpersonal relationships within the framework of the new time. The thematic line of short prose coming from the studied period focused primarily on the transformations that took place in the role of the family and participation of the state in the regulation of relations between citizens.

Keywords: D. Lessing's short fiction, «London Observed: Stories and Sketches», interpersonal relationships, London, familial relationships.

Постановка проблеми. Столиця Англії стала домівкою для Д. Лессінг з часу її повернення на батьківщину у 1949 році. Вулиці цього міста стали заднім фоном для більшості літературних праць письменниці. Останнє десятиліття ХХ ст. маркує у працях англійської письменниці етап ностальгії. Туга за рідним містом обрамляє події добірки малої

прози «Лондон під спостереженням: оповідання і нариси» («London Observed: Stories and Sketches», 1993) [6]. Суспільна критика зримо проступає у вісімнадцяти оповіданнях даного циклу написаних між 1987 і 1992 роками. На жаль, дана проблематика творчості Д. Лессінг недостатньо досліджена в україн-

ському літературознавстві. Звідси — **актуальність** даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До вирішення даної проблеми тією чи іншою мірою доклалися англомовні вчені: Розаріо Аріас [2], Джудіт Гардінер [4], Террі Іглтон [3], Роберта Рубенштайн [8], Сандра Сінгер [9] та інші.

Мета статті полягає у дослідженні поліаспектності міжлюдських стосунків у малій прозовій спадщині Д. Лессінг

Виклад основного матеріалу. В автобіографічній праці «Ідучи у затінку: другий том моєї автобіографії, 1949–1962» (*Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography 1949–1962*), 1997) [7] вона позитивно відгукується про своє нічне життя у рідному місті. Схожі нічні прогулянки жіночого персонажа добірки малої прози «Лондон під спостереженням: оповідання і нариси» стають основою тематичної лінії даного циклу. Іспанська дослідниця Розаріо Аріас стверджує у статті «Увесь світ — театр: Театральність, спектакль та глядач у візії Лондона Доріс Лессінг» («*All the World's a Stage: Theatricality, Spectacle and the Flâneuse in Doris Lessing's Vision of London*», 2005), що згадані спостереження за містом — «частина Лондона як великого театру» [2:3].

Слід наголосити, що бачення Лондона у творах Д. Лессінг зазнавало суттєвих змін упродовж життя авторки. Так, перші коментарі англійської письменниці щодо міста були позбавлені оптимістичного наповнення.

Текст мовою оригіналу:

It was unpainted, buildings were stained and cracked and dull and grey; it was war-damaged, some areas all ruins, under them holes full of dirty water, once cellars, and it was subject to sudden dark fogs — that was before the Clean Air Act.... No cafés. No good restaurants. Clothes were still 'austerity' from the war, dismal and ugly. Everyone was indoors by ten, and the streets were empty [7:5].

Текст мовою мети:

Непофарбоване, з потрісканими і заплямованими будівлями, все сіре і бліде — місто все ще не відновилося після війни. Деякі його частини перебували у цілковитих руїнах. Численні підвали залило брудною водою. Місто часто накривали тумани — у часи перед «Законом про чисте повітря». Бракувало кафе і ресторанів. І одяг все ще нагадував своєю «стриманістю» про

війну: увесь такий непримітний і потворний. Вже о 10 год. вечора на вулиці панувала пустка, а всі мешканці відпочивали вдома (переклад — В. Л.).

Побачене разюче відрізнялося від ілюзій про Лондон, які Д. Лессінг плекала в Африці. Її бажання зустріти оновлене життя зазнало невдачі. Ключова публіцистична праця раннього періоду «У пошуках англійськості: документалістика» («*In Pursuit of the English: A Documentary*», 1960) подає гірке розчарування побаченим.

Текст мовою оригіналу:

The white cliffs of Dover depressed me. They were too small. The Isle of Dogs discouraged me. The Thames looked ugly. I had better confess at once that for the whole of the first year, London seemed to me a city of such appalling ugliness that I wanted only to leave it [5:28].

Текст мовою мети:

Білі скелі Дувру гнітили мене через свій малий розмір. Собачий острів викликав сум. Темза здавалася потворною. Одразу ж вам зізнаюся: у перший рік мого перебування Лондон видавався настільки потворним, що у мене увесь час виникало бажання поїхати геть (переклад — В. Л.).

Твір не містить назв вулиць: відсутня чітка ідентифікація районів міста. У такий спосіб Д. Лессінг відтворює власне спантеличення і дезорієнтацію після приїзду у Лондон. Англійська столиця набирає обрисів невідомого лабіринту:

To my right and left stretched that street which seemed exactly like all the main streets in London, the same names recurring at regular intervals, the same patterns of brick and plaster / Праворуч і ліворуч простягалася вулиця, яка була повністю ідентичною до більшості вулиць у Лондоні: та ж табличка з назвою вулиці, яка увесь час дублювалася, ті ж архітектурні вирішення засновані на цеглі і штукатурці (переклад — В. Л.) [5:41].

Позитивна оцінка навколишнього світу в праці «У пошуках англійськості» присутня лише у старій центральній частині Лондона. Вона навіяна численними мистецькими спорудами та будівлями. Особливе місце у даному архітектурному ансамблі займає театр. Сприйняття світу як великої сцени зримо проступає вже у ранніх зразках малої прози Д. Лессінг. Так, коротке оповідання «Звичка любити» («*The Habit of Loving*», 1957) описує

життя відомого театрального продюсера Джорджа. Його роман з молодою жінкою та її просування у театральних колах стає ключовим епізодом твору. Сама авторка підтверджує свою відданість театру і наводить приклади знайомств з багатьма відомими лондонськими драматургами та акторами 1960-х років. Д. Лессінг називає цей період «золотою добою театру» [7:203].

Реалістичні моделі сприйняття Лондона і його мешканців постають центральним елементом художньої побудови дійсності у згаданому циклі коротких оповідань. Д. Лессінг змальовує зіндивідуалізоване буття головних героїв у типовому міському оточенні. Визначна англійська дослідниця Джудіт Гардінер зазначила у статті «Післяслово: спроба зрозуміти Лессінг» («Afterword: Encompassing Lessing», 2011), що головними темами аналізованої добірки постають «сім'я, гендерні ролі та зв'язок між поколіннями» [4:162]. Особливу увагу при цьому приділено впливам політичних вподобань на життя персонажів твору.

Типова для англійської письменниці наративна стратегія використання оповіді від третьої особи зримо проступає у добірці «Лондон під спостереженням». Таке позиціонування оповіді робить додатковий наголос на статусі Д. Лессінг як іранської та родезійської емігрантки. Саме таку конструкцію взаємозв'язків між автором і продуктом художньої творчості пропонує англійський літературознавець Террі Іглтон у фундаментальній праці «Екзилі та еміграція: сучасні літературні студії» («Exile and Emigres: Studies in Modern Literature», 1970) [3]. Окреслена конфігурація, на думку Т. Іглтона, чітко окреслена передовсім у британській літературі ХХ століття. У цьому контексті, прикладом такого ставлення постає оцінка головного героя короткого оповідання «На захист підземки» («In Defense of the Underground») свого ставлення до новоприбулих.

Текст мовою оригіналу:

I know an old woman who says, «People like you...» She means aliens, foreigners, though I have lived here forty years ... «have no idea what London was like.... In those days we were proud to live in London. Now it's just horrid, full of horrid people [6:82].

Текст мовою мети:

Я знаю літню жінку, яка каже: «Люди, такі як ти...». Вона має на увазі чужинців, іноземців, хоча я живу тут вже більше со-

рока років. «Такі люди не мають зеленого поняття, яким був Лондон... У ті дні ми пишалися тим, що мешкаємо у Лондоні. А зараз місто жакливе, сповнене жакливими людьми» (ереклад — В. Л.).

Колоніальна спадщина Д. Лессінг надає їй об'ємну перспективу для споглядання лондонського життя. Персонажі під спостереженням, а саме: молодь у метро та пакистанська молода мама в оповіданні «Матір дитини під знаком запитання» («The Mother of the Child in Question») усвідомлюють негативне ставлення оточуючих і намагаються йому протистояти. Вони випадають за рамки моделей традиційної «британськості» і консолідується в образі «інших». Специфіку сприйняття образу чужинця у романній прозі Д. Лессінг розглядає українська дослідниця М. Горлач у статті «Концепт «Інший» у романній діалогії Доріс Лессінг «П'ята дитина» та «Бен серед людей» (2011) [1].

Аналіз коротких оповідань добірки «Лондон під спостереженням» передбачає розкриття механізму спостереження як методу сприйняття дійсності. Канадська дослідниця Сандра Сінгер у статті «Згадуючи роки правління Тетчер: відзеркалення сімейних стосунків у добірці «Лондон під спостереженням» («Looking Back to the Days of Thatcher: Mirroring Familial Relationships in London Observed») порівнює творчий метод Д. Лессінг з «одностороннім дзеркалом, яке типове для державних закладів» [9:15]. При цьому, умовному реципієнту надано привілейоване право стежити за вчинками та діями головних героїв коротких оповідань добірки. Слід наголосити, що фокалізація елементів отриманих під час спостережень відбувається через механізм застосування оповіді від першої особи. У цьому випадку оповідач виокремлює важливі моменти творів для кращого сприйняття інформації. Короткі оповідання «Шторми» і «На захист підземки» подають окреслену модель сприйняття навколишнього світу. Таке спостереження містить додаткові елементи мета-наративу про тогочасні побороювання громадськості з приводу застосування практик мультикультуралізму. Аналіз сімейних стосунків, які охоплює мала проза англійської письменниці, відбиває зміни у статусі сім'ї під час соціальних зрушень доби тетчеризму. Зміни окресленого періоду охоплюють післявоєнну іміграцію, робітничі страйки 1980-х та міське безробіття.

Нестабільність структури британської сім'ї має своїм результатом неефективність у справі подолання викликів нового часу. При цьому, сімейні стосунки постають відірваними від ролі державних та приватних організацій та інституцій. Питання відповідальності стає ключовим в окресленому розрізі. Така динаміка суспільної взаємодії зримо проступає у короткому оповідання «Деббі та Джулі» («Debbie and Julie»).

Текст мовою мети:

She had been innocent and silly, and what that all boiled down to was that she hadn't known the price of anything. She hadn't known what had to be paid. This was what she had learned from Debbie, even though Debbie had never allowed to pay for anything, ever [6:8].

Текст мовою оригіналу:

Вона була ще зовсім наївною і зеленою. Все це виливалося у відсутність знань про ціну речей у житті. Вона і гадки не мала, що за все доведеться заплатити. Дане знання було отримане від Деббі, хоча та ніколи не дозволяла платити, ніколи (переклад — В. Л.).

Аналізоване коротке оповідання описує дружбу між повією Деббі та вагітною втікачкою Джулі. Центральною темою твору постає вагітність неповнолітньої Джулі, яку вона приховує від батьків і друзів. При цьому специфіка побудови твору також слугує меті приховати від умовного реципієнта хід подій. Організація структури робить знання про персонажів розмитими. Натяки на вагітність головної героїні ретроспективно подаються через історію життя Джулі: «Щось погане, про що Деббі ніколи не хотіла розмовляти (переклад В. Л.) / Something bad that Debbie had never talked about» [6:20]. При цьому, повторне проходження крізь ситуацію з молодості сприймається як можливість виправити власні помилки. Тому, Джулі пропонує своїй старшій подрузі всю повноту інформації щодо вагітності як плату за проживання і турботу.

Вагітність Джулі віддзеркалює одну з ключових демографічних тенденцій 80-х рр. ХХ ст. Рівень підліткової вагітності у Великій Британії зріс до найвищого у Європі. Причина такого стану речей полягала у тогочасній важкій економічній ситуації. Суспільний осуд і несприйняття матерів-одиначок змушує неповнолітню героїню позбавитися власної дитини. Вона залишає новонароджену доньку у телефонній будці. За вже згада-

ною аналогією з одностороннім дзеркалом, Джулі спостерігає з вікна ресторану за будкою, доки перехожий не знаходить немовля. Цей момент промаркований усвідомленням незалежності від Деббі: «Вона навіть не поглянула б у чарівні оченятка моєї дитини. Вона б ніколи її не полюбила (переклад — В. Л.) / She wasn't going to look back into the newborn's captivating gaze, she wasn't going to love it» [6:9]. Подружка Джулі виправдовує негативні очікування. Вона їде закордон зі своїм «коханцем, який відрізнявся від інших» [6:9]. Після цього неповнолітня втікачка повертається до батьківського дому, «сповнена впевненості і таємниць» [6:12].

Слід зазначити, що у творі чітко проявляються дихотомічні пари: батьківський дім і помешкання Джулі, дві жінки у назві, немовля і м'яка іграшка панда. У такому бінарному порівнянні справжні речі постають ілюзією. Неефективні сімейні стосунки спричиняють руйнування крихкої структури реальності.

У 1989 році Британський уряд прийняв «Закон про неповнолітніх», який передбачав надання допомоги неповнолітнім матерям. Також передбачалося створення притулків для даної категорії населення. Події короткого оповідання «Джулі та Деббі» вказують на відмову головної героїні від підтримки держави після втечі з дому. Такий вчинок наголошує на посиленні конфлікту між індивідом та суспільством у малій прозі Д. Лессінг.

Коротке оповідання «Матір дитини під знаком запитання» продовжує двоїсту тематичну лінію конфліктності у розрізі материнського піклування та британської системи початкової освіти. Твір наголошує на ролі сім'ї як ключової ланки людського життя. Головний герой твору Стівен Бентлі проводить співбесіду з пакистанкою місіс Хан щодо долі її неповносправної дочки Ширін. Владу названого соціального працівника Д. Лессінг влучно вміщує у «товсту папку під пахою» [6:36]. Письменниця реалістично зображує злиденні умови проживання сім'ї Хан: «розкиданий всюди цементний розчин» («cement everywhere he looked»), «алюмінієві бляшанки від безалкогольних напоїв» («soft drink cans and bits of damp paper»), «сходи, від яких несло запахом сечі» («urine-smelling stairs») [6:36]. С. Бентлі хоче перевести Ширін в інтернат для неповносправних. Однак, він отримує відсіч місіс Хан та зазнає невдачі у спробах виконати свій трудовий обов'язок. Жертвна відданість матері своїм дітям зворушує

заскоружлого чиновника. Людські почуття вступають у конфлікт з бюрократичними вимогами.

Текст мовою оригіналу:

That woman, that mother, would not admit her little girl was simple. She just wouldn't agree to it! Why, it was a wonderful thing, a miracle! [6:42].

Текст мовою мети:

Ця жінка, ця матір ніколи не визнає відсталість своєї доньки. Нізащо у світі не визнає! Незбагнення річ, справжнє чудо! (переклад — В. Л.).

Важливість сімейної структури превалює над втручання держави. Однак, слід зазначити, що ефективність виховної моделі в описаній сім'ї перебуває на низькому рівні. Даний факт підкреслює постійна відсутність батька дитини на співбесідах з соціальним працівником. Трансформація традиційної ро-

лі сім'ї та збільшення втручання держави у внутрішньосімейні стосунки постають конфліктними чинниками розвитку англійського суспільства у 80–90-х роках ХХ століття.

Висновки. Слід зазначити, що на думку американської дослідниці Роберти Рубенштайн, інституція сучасної сім'ї «не в змозі подолати існуючі виклики, які постають перед героями творів Д. Лессінг» [8:67]. Вони намагаються відірватися від патріархальної системи закритого подружнього життя у пошуках адекватних стосунків. У збірці «Лондон під спостереженням», на відміну від малої прози 50-70 років, увага англійської письменниці прикута до соціального вияву сімейної напруги, а саме: питань класу, гендеру, сексуальності та етнічної приналежності. Результат такої зміни у підходах — зміщення традиційних людських стосунків у більш широкий соціальний контекст.

Література

1. Горлач М. Концепт «Інший» у романній диалогії Доріс Лессінг «П'ята дитина» та «Бен серед людей» / Мар'яна Горлач // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство : 80-річчю з дня народж. письменника Бориса Харчука присвяч. / редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца [та ін.]. — Тернопіль, 2011. — Вип. 33. — С. 239—249.
2. Arias R. All the World's a Stage: Theatricality, Spectacle and the Flaneuse in Doris Lessing's Vision of London / Rosario Arias // Journal of Gender Studies. — 2005. — Nr. 14. — P. 3—11.
3. Eagleton T. Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature / Terry Eagleton. — London : Chatto and Windus, 1970. — 227 p.
4. Gardiner J. K. Afterword: Encompassing Lessing / Judith Kegan Gardiner // Doris Lessing: Border Crossings; [ed. by Alice Ridout]. — London : Continuum, 2011. — P. 160—66.
5. Lessing D. In Pursuit of the English: A Documentary / Doris Lessing. — London : Ballantine Books, 1960. — 253 p.
6. Lessing D. London Observed: Stories and Sketches / Doris Lessing. — London : Flamingo. — 224 p.
7. Lessing D. Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography 1949–1962 / Doris Lessing. — London : HarperCollins, 1997. — 400 p.
8. Rubenstein R. Doris Lessing's Fantastic Children / Doris Lessing // Doris Lessing: Border Crossings; [ed. by Alice Ridout]. — London : Continuum, 2011. — P. 61–74.
9. Singer S. Looking Back to the Days of Thatcher: Mirroring Familial Relationships in London Observed / Sandra Singer // Doris Lessing Studies. — 2012. — Nr. 2. — P. 15—20.

УДК 821.111

В. В. Савина

Национальный фармацевтический университет

**Специфика изображения мира женщины
в феминистских романах Дорис Лессинг**

Савина В. В. Специфіка зображення світу жінки в феміністських романах Дорис Лессінг. Стаття присвячена розгляду феміністської складової творчості Дорис Лессінг. На основі аналізу ряду романів письменниці різних періодів творчості виявлено особливості сприйняття та художнього втілення автором гендерної проблематики, підкреслено своєрідність авторської поетики. В результаті дослідження були виділені характерні жанрові риси феміністських творів Дорис Лессінг.

Ключові слова: *фемінізм, гендер, гендерний конфлікт, романна розповідь, феміністська проблематика, жіночі образи.*

Савина В. В. Специфика изображения мира женщины в феминистских романах Дорис Лессинг. Статья посвящена рассмотрению феминистской составляющей творчества Дорис Лессинг. На основе анализа ряда романов писательницы разных периодов творчества выявлены особенности восприятия и художественного воплощения автором гендерной проблематики, подчеркнута своеобразие авторской поэтики. В результате исследования были выделены характерные жанровые черты феминистских произведений Дорис Лессинг.

Ключевые слова: *феминизм, гендер, гендерный конфликт, романное повествование, феминистская проблематика, женские образы.*

Savina V. V. The specificity of representing the women's world in feminist novels of Doris Lessing. The article deals with the feminist component of Doris Lessing's creativity. Based on the analysis of a number of her novels of different periods there are detected the peculiarities of perception and artistic embodiment by author of gender issues, emphasized the originality of the author's poetics. As a result of the research it was identified characteristic genre features of Doris Lessing's feminist works.

Key words: *feminism, gender, gender conflict, novelistic narrative, feminist issues, women's images.*

17 ноября 2013 года в Лондоне на 95-м году ушла из жизни британская писательница, лауреат Нобелевской премии (2007), одна из значительнейших представительниц современной научно-фантастической и феминистской литературы Дорис Лессинг. Смерть подвела черту, дала возможность по-новому посмотреть на прожитую выдающейся личностью жизнь, оценить пройденный творческий путь, выделить основополагающие тенденции художественного мира.

Целью нашей статьи является рассмотрение феминистского аспекта творчества Лессинг на примере ряда романов.

Творчество Д. Лессинг в зарубежной науке стало объектом серьезного изучения с 60-х годов прошлого века и до настоящего времени находится в центре литературоведческих исследований (М. Барр, Д. Брюстер, С. Фахим, К. Фишберн и др.) [7; 8; 10; 11]. Российские ученые также серьезно занимаются творческим наследием Лессинг (И. Васильева-Южина, И. Головачева, Н. Михальская и др.) [1; 2; 6]. Наибольший интерес исследователей вызывают научно-фантастические произведения писательницы и прежде всего цикл «Ка-

нопус в Аргосе». В отечественном литературоведении пока отсутствуют крупные работы по творчеству Дорис Лессинг, что делает актуальным наше обращение к нему.

Творческое кредо писательницы сформировалось под влиянием трех факторов: коммунистических идей, суфизма и феминизма.

Дорис Мей Лессинг родилась 22 октября 1919 года в Керманшахе (Персия). Отец — капитан Альфред Тайлер, проходящий в Персии реабилитацию после ранения, мать — медсестра Эмили Мод МакВэй. В 1925 году семья переезжает в Южную Родезию. Детство и юность Лессинг, проведенные в Азии и Африке, способствовали интересу к суфизму. Жизнь в африканской глубинке с притеснением коренных народов и неразрешимыми противоречиями чернокожего и белого населения определило последующее увлечение идеями коммунистического общества. Печальный опыт семейной жизни (два неудачных брака) подтолкнули Лессинг к феминизму. Писать Дорис Лессинг начала поздно (после 30 лет). Первый и удачный литературный дебют — роман «Трава поет» (1950), основанный на личных воспоминаниях

о Южной Родезии, приносит известность начинающему автору и способствует осознанному выбору будущего пути профессиональной писательницы.

После 17 ноября 2013 года можно говорить о полном завершении творческого пути Дорис Лессинг. Вошедшая в мировую литературу как писатель-фантаст, Лессинг на протяжении долгой жизни и продолжительной творческой активности пробовала свои силы не только в научной фантастике. Так ранний период был отмечен произведениями социально-политической, коммунистической и автобиографической направленности («Трава поет» (1950), цикл из пяти романов «Дети насилия» (1952 — 1969)). Зрелый период творчества находился под сильным влиянием суфизма (цикл «Канопус в Аргосе» (1979 — 1983)). Последний период творческой деятельности характеризовался поиском новых тем, идей («Хороший террорист» (1985), «Пятый ребенок» (1988), «И снова любовь» (1996)). Но красной нитью через все творчество проходят феминистские идеи. Начиная с романа «Золотая тетрадь» (1962), признанного лучшим феминистским романом этого времени, тема взаимосуществования мира мужчин и женщин становится неотъемлемой составляющей произведений Дорис Лессинг. Следует отметить, что в противовес устоявшегося мнения о «Золотой тетради» как классике феминистской литературы, писательница всегда утверждала, что восприятие романа только лишь сквозь призму роли женщины в обществе обедняет замысел произведения: гендерная проблематика намного шире и поднимает сложные вопросы прав личности (и мужской, и женской) в современном мире. Таким образом, уже с первого феминистского романа Д. Лессинг выделяется на фоне традиционной женской литературы, отстаивающей, прежде всего, права угнетенных женщин. Эта проблема присутствует и у Лессинг, но не является доминирующей, а гармонично вписывается в комплекс проблем современного человека, которые и пытаются решить в своих произведениях женщина-писатель.

С момента опубликования «Золотой тетради» в 1962 году, каждый из романов Дорис Лессинг был сосредоточен вокруг одного и того же вида кризиса. Главный герой страдает серьезными расстройствами, полным упадком сил или сходит с ума, в зависимости от сложившихся обстоятельств. Этот личный

кризис является реакцией главного героя на его или ее окружение, а точнее, на состояние окружающего мира. Главные герои Дорис Лессинг, даже самые чувствительные и умные, часто имеющие большое политическое и социальное сознание, воспринимают мир, как нечто абсурдное, хаотическое и убийственное, которое посягает на их чувства и проверяет их рациональные и эмоциональные способности, доведенные до предела.

«Золотая тетрадь» предлагает прекрасную иллюстрацию оппозиции между очевидной победой главного героя и ее фактической победой. Анна Вульф, в последнем эпизоде, который завершает роман, отказывается от борьбы за индивидуальную и социальную независимость. Она присоединяется к Лейбористской партии, чтобы поднявшись над суетой борьбы за личную свободу, приложить все свои силы на благо преобразования общества.

Романное повествование — это история в истории, и в ней Анна Вульф дает иронический и сознательно плоский снимок самого себя. Реальная Анна Вульф, ее реальный кризис и ее реакции на него, в основном можно найти в последнем эпизоде «Золотой тетради». Там мы видим, что психический кризис Анны проходит гораздо глубже, гораздо более жестоко и многое говорит об угрозе ее здравомыслия. И все же, несмотря на определенную запутанность заключительных страниц романа, несмотря на хаотическую абсурдность современного мира, «Золотая тетрадь» заканчивается утверждением вновь приобретенной силы и уверенности главной героиней.

Особое место в творческом наследии Лессинг занимает роман «Воспоминания выжившей» (1974). В то время как в предыдущих романах мировой кризис постулировался в будущем и никогда точно не определялся, действие «Воспоминаний выжившей» происходит уже в настоящем — дается подробное описание разрушения цивилизации и указываются причины этого разрушения. Роман представляет собой отчет о сложнейшей технологической цивилизации, подобно нашей, разрушающейся не из-за сброшенных бомб или под давлением извне, а разрушающейся изнутри. Крах вначале угрожает только разрушением материального комфорта и общественного порядка, но идет неумолимо и приводит к опасной, звериной жизни, где снова преобладают законы джунглей. Примером подобного становятся дети из подземе-

ля, котрым не ведомы сострадание, жалость, любые человеческие чувства. Они, как животные, живут только инстинктами, для них не существует более правил приличия, только суровая необходимость: чтобы выжить, необходимо убивать. Видим куда большую степень регресса и дикости, чем у мальчиков в романе «Повелитель мух».

В «Воспоминаниях выжившей» представлены два измерения действия: измерение реальности (все, что происходит во внешнем мире, на улицах) и измерение вымысла (повествование рассказчика о путешествиях за стеной). Эти два уровня сначала полностью разделены, но постепенно они пересекаются и соединяются. Структура романа в целом, как обычно в произведениях Дорис Лессинг, при всей своей абсурдности, хаотичности и безумии, очень рациональна и тщательно сбалансирована.

Безжалостное разрушение цивилизации представлено как сложный процесс. Когда банды формируются на тротуарах улиц за пределами квартиры повествователя, это несет в себе элемент опасности и угрозы, но более близкое знакомство с жизнью банд раскрывает честность, находчивость, сплоченность и бесконечную приспособляемость молодежи. Возвращение к бартеру малой экономики, умению работать руками не используя всех благ современной цивилизации, возвращает человечество к истокам, приводит к переосмыслению ценностей в обществе. В разгар растущего хаоса, появляется слабая надежда и возможность того, что эти молодые люди смогут предотвратить худшее и начать новый образ жизни. Но эта надежда наивна. Эти молодые люди с покалеченными душами не в состоянии возобновить себя. Этот дефект в человеческой природе становится фатальным недостатком, который приводит к разрушению человека и цивилизации.

С помощью ретроспективного типа видений повествователя, "личное" переносит нас во время событий раннего детства Эмили (девочки, которая была вверена рассказчице и является второй главной героиней романа). Атмосфера, исходящая от этих сцен, удушливая и гнетущая. Ребенок Эмили впервые узнает о жизни в успешной, но живущей без любви семье, где все регулируется по часам, где жизнь застыла в условностях, правилах и неизбежных обязанностях. Дети считаются имуществом и должны функционировать, как предписано традицией и приличиями. Игри-

вость и спонтанность получают стремительный отпор, и ребенок ставится в условия ответственности модели, ожидаемой от него. Такое воспитание вредит, отключает попытки приобретения жизненного опыта: оно производит людей, которые не могут найти в себе глубину чувств и понимания. Вместо этого люди укрываются в условностях и правилах материальной цивилизации для того, чтобы скрыть свою внутреннюю пустоту.

Две главные героини романа — старая мудрая женщина-повествователь и растущая у нас на глазах девочка Эмили представляются обобщающими образами женской сущности, ее двумя полюсами — началом жизненного пути и его завершающей стадией.

Следующим ярким проявлением феминистского начала в творчестве Дорис Лессинг стал цикл фантастических романов «Канопус в Аргосе» (1979–1983): «Шикаста» (1979), «Браки между зонами три, четыре, пять» (1980), «Эксперименты на Сириусе» (1981), «Создание комитета представителей для планеты восемь» (1982), «Сентиментальные агенты в империи Волиен» (1983). Пространство, изображенное в романах, имеет зональный характер: шесть зон этого мира представляют разные уровни мировосприятия, истории, культурных традиций, причем настолько разных, что даже переход от одной зоны к другой характеризуется разными атмосферными проявлениями и требует временной адаптации (жителям одной зоны дышится тяжело в другой зоне и первоначально требуется что-то вроде скафандра). Зоны различаются не только этим, но и разными типажными гендерными образами: Лессинг удается создать выразительные характеры мужских и женских персонажей, которые можно воспринимать как определенные устойчивые архетипы феминного и маскулинного начала.

Цикл «Канопус в Аргосе» вновь подтверждает наше положение об особенном отношении автора к феминистской тематике. Тема угнетения, притеснения женщин мужчинами имеет место в романах (особенно ярко это проявляется в романе «Браки между зонами три, четыре, пять», где автор-женщина скрупулезно прослеживает различные виды насилия мужчины над женщиной — от духовного до телесно-физического), но не занимает главенствующего положения. Более того, писательница с равной степенью художественной правды описывает сильные и слабые стороны обоих полов. Т.е. можно

говорить об определенной нейтральной авторской позиции в изображении гендерного конфликта. В романе «Браки между зонами три, четыре, пять» Лессинг тонко воссоздает процесс взаимопознания и сближения двух, казалось бы, чуждых миров — мужского и женского.

Краткий анализ романов Д. Лессинг позволяет сделать следующие выводы:

1. В произведениях Лессинг феминистская проблематика является неотъемлемой составляющей творчества.

2. В отличие от традиционной феминистской литературы, занимающей агрессивно-наступательную позицию по отношению ко всему маскулинному и сосредоточившей основное внимание на обличении притеснений женщины в мужском мире, Лессинг, не придавая женским проблемам особого статуса, тем не менее, всегда отстаивает их, высказывая свое — особое — мнение на взаимоотношения мужчин и женщин. Это лишает ее произведения определенной ограниченности, которая характерна для ряда феминистских авторов и позволяет говорить об общекультурном и общечеловеческом значении ее творчества.

3. Для творческой манеры Лессинг характерны психологизм и проникновенная досто-

верность в описании человеческих чувств и переживаний, что позволяет читателю слиться с героями и проживать вместе с ними перипетии той или иной житейской (или фантастической) истории, рассказываемой автором.

4. Мир женщины в романах Лессинг имеет энциклопедический характер: автор осмысливает роль и место женщины в обществе от рождения до смерти.

5. Художественные образы девочек, девушек, женщин, старух, любимых и брошенных, счастливых и несчастных (женские образы) в творчестве писательницы перерастают рамки романного сюжета и становятся архетипическими сущностями женской природы.

6. Художественный мир Лессинг характеризуется хаотичностью, непознанностью, нередко бытовой ирреальностью, что отражает сущность авторского восприятия изображаемого, далекого от упрощенности.

7. Автор, рассматривая те или иные истории жизни своих персонажей, не имеет готовых и окончательных решений, предлагая читателю стать соучастником описываемого, отсюда нередко открытые концовки многих романов.

В планы автора статьи входит дальнейшее исследование своеобразия художественного мира Дорис Лессинг.

Литература

1. Васильева-Южина И. Н. Романы Дорис Лессинг. Проблема жанра : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филолог. наук : 10.01.05 / И. Н. Васильева-Южина. — М., 1986. — 24 с.
2. Головачева И. В. Утопии в литературе и психологии / И. В. Головачева // Вопросы философии. — Вып. 6. — СПб., 2000. — С. 119—131.
3. Лессинг Д. Браки между Зонами Три, Четыре и Пять : Из цикла «Канопус в Аргосе : Архивы» : [роман] / Дорис Лессинг ; [пер. с англ. Е. Топчий]. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2008. — 318 с.
4. Лессинг Д. Воспоминания выжившей : [роман] / Дорис Лессинг ; [пер. с англ. Ю. Балаяна]. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2008. — 271 с.
5. Лессинг Д. Золотая тетрадь : [роман] / Дорис Лессинг ; [пер. с англ. Е. Мельниковой]. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2009. — 734 с.
6. Михальская Н. П. Трилогия Дорис Лессинг «Дети насилия» // Проблемы метода и жанра / Н. П. Михальская. — М. : МГПИ, 1983. — С. 3—10.
7. Barr M. Alien to Femininity / Marleen Barr. — New York : Greenwood Press, 1987. — 245 p.
8. Brewster D. Doris Lessing / D. Brewster. — New York : Twayne, 1965. — 330 p.
9. Lefanu S. Feminism and Science Fiction / Sarah Lefanu. — Bloomington : Indiana U. P., 1988. — 285 p.
10. Fahim S.S. Doris Lessing: Sufi Equilibrium and the Form of the Novel / S.S. Fahim. — New York : St. Martin's Press, 1994. — 290 p.
11. Fishburn K. Transforming the World: The Art of Doris Lessing's Science Fiction / K. Fishburn. — Westport : Greenwood Press, 1983. — 252 p.

УДК 821. 161. 2-3 Біч

Н. Ю. Римар

*ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет
імені Григорія Сковороди»*

Колористика художнього простору як важливий нарративний засіб прози Ніни Бічуї

Римар Н. Ю. Колористика художнього простору як важливий нарративний засіб прози Ніни Бічуї. У статті здійснено аналіз номінацій кольору як важливого виражального засобу наратора в художніх творах Н. Бічуї. Вказано на традиційні народнопоетичні та індивідуально-авторські особливості у трактування кольору. Виокремлено колоративи-домінанти в прозовому ідіостилі письменниці. З'ясовано, що в художньому світі Н. Бічуї нарративний потенціал колірних номінацій особливо виразний, що зумовлено естетизмом прози авторки, її високохудожньою мовною творчістю, наявністю багатих виражальних засобів. Спостережено, що в досліджуваній прозі наявне експліцитне та імпліцитне вираження кольорової гами. Наратор у своїй викладовій манері послуговується як хроматичними, так і ахроматичними барвами, хоча все ж надає перевагу чітким, конкретним, концептуальним кольорам: чорному, червоному, зеленому. Порівняно менша роль у прозовому ідіолекті письменниці відведена напівтонам і відтінкам, змішаним барвам.

Ключові слова: колір, наратор, проза, Н. Бічуя, художній текст.

Рымар Н. Ю. Колористика художественного пространства как важное нарративное средство прозы Нины Бичуи. В статье осуществлен анализ номинаций цвета как важного выразительного средства наратора в художественных произведениях Н. Бичуи. Указано на традиционные народнопоэтические и индивидуально-авторские особенности в трактовки цвета. Выделены колоративы-доминанты в прозаическом идиостиле писательницы. Выяснено, что в художественном мире Н. Бичуи нарративный потенциал цветových номинаций особенно выразительный, что обусловлено эстетизмом прозы автора, ее высокохудожственным языковым творчеством, наличием богатых выразительных средств. Прослеживается, что в исследуемой прозе есть эксплицитное и имплицитное выражение цветовой гаммы. Нарратор в своей манере преподавания пользуется как хроматическими, так и ахроматическими красками, хотя все же предпочитает четким, конкретным, концептуальным цветам: черному, красному, зеленому. Сравнительно меньшая роль в прозаическом идиолекте писательницы отведена полутонам и оттенкам, смешанным краскам.

Ключевые слова: цвет, наратор, проза, Н. Бичуя, художественный текст.

Rimar N. Yu. Color of art space as an important means of narrative of creative world Nina Bichuya. This article analyzes the nominations color as an important means of expression narrator in stories of Nina Bichuya. Specified on the traditional of folk and individual authors features in interpretation of color. Author determined nominations of color in diastole prose writer. It was found that in the art world Nina Bichuya narrative potential nominations particularly expressive color, due to the author's prose a aestheticism, its highly linguistic creativity, a rich expressive means. Observations in the study prose existing explicit and implicit expression of colors. Narrator in his manner served by both chromatic and achromatic colors, though still prefers clear, specific, iconic colors: black, red, green. Relatively smaller role in the prose writer idiolect assigned tints and shades mixed colors.

Key words: color, narrator, prose, Nina Bichuya, literary text.

Постановка наукової проблеми та її значення. Наративна організація художнього простору будь-якого епічного твору немислима без кольорообразної системи, яка компілює не лише авторську інтенцію, але й виступає каталізатором емоційної напруженості та текстової динаміки. Колір — чітко вибраний нарративний засіб, важливий змістовий і композиційний елемент художнього твору. Наратор за допомогою колірної гами визначає стилістичну ситуацію у творі, створює експресивну почуттєву модель висловленого. З іншого боку, аби колір виконував поставлені наратором завдання, мусить відбутися його символічно-експресивна рецепція суб'єктом. У контексті дослідження колірної специфіки з погляду втілення нарративних

стратегій художнього твору цікавою видається епічна творчість Ніни Бічуї. Це зумовлено передусім нетипажністю авторського письма, що поєднує ліричний, психологічний, філософський струмені, довершену естетику, витонченість думки і слова, глибокий інтелектуалізм, зіткнення змістових, тематичних, образних контрастів.

Аналіз досліджень проблеми. На сьогодні представлені різнобічні дослідження колірних номінацій у текстовій палітрі літературного твору, проте всі вони стосуються переважно лексико-семантичного, символічного, стилістичного, синкретичного аспектів. Ці студії на матеріалі поетичних і прозових текстів здійснили І. Бабій [1], Л. Бублейник [2], Н. Горбач [4], Л. Грибова [5], І. Демченко [6],

Р. Камберова [7], Т. Корольова [9], В. Мironюк [10], Н. Мочалова [11], О. Рисак [13], І. Чернова [15] та ін. Як зауважує Н. Горбач, «сьогодні процес естетичного тлумачення символіки кольорів ґрунтується на суб'єктивних особливостях психіки та міфологічних, релігійних, культурних чинниках» [4:47]. Слушне твердження Л. Качаєвої про те, що зображення кольору в літературі — не самоціль, і всі найтонші колірні відтінки існують не самі по собі, не поза художнім цілим, а служать втіленням творчих задумів художнього слова [8:80]. Незважаючи на значні напрацювання у сфері літературної колористики, до тепер відсутнє спеціальне дослідження, присвячене функціям колоративів у наративній організації художнього тексту. У зв'язку з цим актуальним постає питання вивчення кольору як важливого наративного засобу прозових творів Н. Бічуї.

Мета статті — проаналізувати роль кольорономінацій як виражального інструментарію наратора художніх творів Н. Бічуї, вказати на традиційні та індивідуально-авторські інтенції потрактування кольору, виокремити колоративи-константи в прозовому ідіостилі письменниці. **Матеріалом дослідження** слугували новели та візії Н. Бічуї, уміщені у збірці «Великі королівські лови» (Львів, 2011 р.).

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У художньому світі Н. Бічуї наративний потенціал кольоропозначень особливо виразний, що зумовлено прекрасною вивершеністю мови авторки, достовірністю та переконливістю художнього полотна прози [3:136]. Колір у творах Н. Бічуї проступає крізь багатий та оригінальний стиль письма, точність художнього слова, образи, деталі, органічне співіснування справжньої художності, наукових аргументів, публіцистичних вставок. Особливість «барвистості» письма авторки підмічає В. Габор: «Її новелістичне слово дихає й прискорено б'ється, його можна відчутти на доторк, воно звучить і має барву і запах» [3:136].

У творчості Н. Бічуї наявне пряме називання кольору, тобто його експліцитне вираження, а також називання предметів, кольорова ознака яких закріплена в культурі та мові (імпліцитне вираження). Наратор прози Н. Бічуї однаково оперує як хроматичною, так і ахроматичною гамою кольорів. Загалом мовосвіту авторки не властиве чорно-біле членування, наратор-художник малює словесний

простір неоднорідним спектром кольорів, вдаючись до експериментування та новаторства. Вибір кольору наратором залежить від змістової і композиційної суті представлених у творі подій, наявності чи відсутності їхнього експресивного розгортання, тематичного спрямування тощо. Деталізованість, лаконізм і смислощільність літературного стилю Н. Бічуї знайшли відбиток і у колірному змалюванні художнього світу, адже наратор переважно послуговується чіткими, виразно концептуальними кольорами: зеленим, червоним, чорним, синім. Порівняно менша роль у прозовому ідіолекті письменниці відведена напівтонам і відтінкам, змішаним барвам. У цьому переконує я-наратор в одному із творів: «...і нема в моєму розпорядженні блискотливих кольорів, є тільки те, що є, — і тільки те я хочу описати чи змалювати або ж — зовсім точно — описати, змалювати, і тільки це ви повинні побачити, а не щось інше» [Бічуя:11]. Вибір насиченості кольорового спектру прямо залежить від тематичної специфіки змалюваного у творі, адже наратор завжди підпорядковується змістовому наповненню твору. У цьому переконують рядки: «**Барви всі притишені, пригашені, ледь приглушені, нема тої яскравості, що над Дніпром, так ніби якийсь смуток, якась печаль зітерла то ту яскравість**» [Бічуя:62].

Правдивість зображуваного виступає рушієм викладової стратегії творчості Н. Бічуї. Я-наратор зізнається, що відтворює лише ті кольори, які постають перед ним реально у момент творення оповідного акту, які не можуть бути надуманими і сфальсифікованими: «**Може, коли б я сказала, що на дівчинці яскраво-сині панчохи й білі туфлі, що волосся в неї рудяво-золотисте, очі голубі, а на носі з широкими ніздрями світяться веселі плямки ластовиння, ви б її побачили? Але ж це не моя дівчинка, а якась інша, з рудим волоссям і голубими очима, а я задумала змалювати мою...**» [Бічуя:11]. Як бачимо, актуальність нарації присутня і у виборі кольору. Водночас я-наратор, виконуючи непросту творчу працю — правдивого зображення, розчаровується у справжності висловленого і в докладному передаванні кольору. Він вважає, що митець навіть при найточнішому відтворенні того, про що оповідає, не здатний достовірно окреслити побачене: «**Не треба було того всього, не треба було того старання докладно визначити колір її очей і волосся, бо я не передала гармонії тих кольорів, і тому не тільки ви, а й сама я вже не ба-**

чила дівчинки, а лиш розрізнені риси якогось незнайомого обличчя» [Бічуя:12–13].

Особливо виразні колоративи портретного типу, де наратор в акторіальній та аукторіальній позиціях вдається до детальної характеристики портретів-описів, напр. «...вам усе здається, що кожна з цих деталей живе зосібна, зосібна міститься на окремих полотнах: очі, руки, **червона** сукня» [Бічуя:11]; «...потому там оселився художник у **чорному** оксамитному камзолі й береті, він дивився на світ з вікон своєї майстерні» [Бічуя:13]; «Моя дівчинка у **червоній** сукні годує черепаху» [Бічуя:13]; «Біжу за нею, наздоганяю її і зазираю в очі, прикриті **рудавою** гривкою волосся...» [Бічуя:18].

Попри життєствердну позицію наратора, у прозовій колористиці Н. Бічуї помітно виділяється чорна барва, яка на окремих текстових відрізках відчутно домінує, що пояснюємо зоровою ефективністю чорного кольору, який надає особливій рельєфності зображуваному. Крім того, чорний колір виступає найдавнішим міфом в українській культурній традиції. У цьому проявляється творча манера письменниці, що демонструє словесну чіткість і виразність. Чорний колір зреалізований наратором переважно у символічних, фразеологічних, метафорично-фігуральних контекстах, напр. «.. *потому там оселився художник у **чорному** оксамитному камзолі й береті, він дивився на світ з вікон своєї майстерні*» [Бічуя:13]; «...*ану ж допоможе, ану ж виживе, ану ж не загине від голоду, від **чорної** напасті, від важкої хворості...*» [Бічуя:15]; «*шнур провисає, тягнеться і скручується довжелезною **чорною** змією, може, навіть сичить, як змія...*» [Бічуя:24]; «...*а діти щосили натискали на **чорний** клаксон, він стогнав, скрикував, і за голосним криком діти не чули нічого з того, що могла б їм розказати стара машина...*» [Бічуя:25] тощо. Як бачимо, текстова конфігурація чорної гами змодельована на символах **чорної змії, чорного клаксона, чорної землі, чорної хмари, чорних дахів** тощо. Символ **чорної землі**, очевидно, викристалізовує авторську концепцію землі і людини на ній. Більш розгорнуту оповідну характеристику з використанням чорної барви, яка доповнюється імпліцитним кольоропозначенням, подано у конструкціях «*Тепер він був теж увесь у **чорному**, у чомусь такому, як суддівська мантія чи убрання ченця*» [Бічуя:40]; «*Ставало того все більше й більше, **чорні, чернечо-чорні** зерна...*» [Бічуя:40]. Паралель-

но функціонує близька за значенням кольоро-сема **темний** і її деривати: «... *і аж тоді незвично виглядала Бреннерова кімната, бор поза тими свічниками ще плавали на стінах, оббитих **темними** шпалерами...*» [Бічуя:53]; «*То напівбожжєвільний старий. Розклеює театральні афіші у Львові, подовжені **темні** очі й непорушний погляд*» [Бічуя:57]; «*долоня його ставала все кволішою, **темніла** на ній шкіра...*» [Бічуя:127].

Порівняно менше вживаний у текстах білий колір. Він виконує переважно нейтральну функцію, передаючи фізичні властивості номінацій, напр. «*Вона стоїть трохи боком до мене й до вас, простягає черепаці однією рукою **білий** шматочок свіжої редиски*» [Бічуя:13]; «*І я вже знову чекатиму ночі, і не сниться мені інший сон, окрім маленьких **прозоро-білих** паперівок*» [Бічуя:17]; «*Дівчата йому могли о тій порі снитись, **білі** та голі, як берези наярі*» [Бічуя:47]; «*Коли ж рій прилітав, то брав бджіл легко і просто, а вони плутались йому в довгій **білій** бороді...*» [Бічуя:60]; «... *і та червінь відбивалася в **білих** гладеньких щоках яблук*» [Бічуя:105]. В окремих контекстах білу барву наратор змальовує як сакральний символ невинності, чистоти, непорочності, божественного, адже здавна білий колір був в нашого народу священним [14]: «*І хотів їмйти ту **білу** чистоту — а не годен був, така виглядала свята й недоторкана в цьому храмі, уся в оправі з **барвної** мусії, напівреальна навіть і майже недосяжна*» [Бічуя:81]; «*Виповз **білий** туман із ріки і вгору рибальську хатину*» [Бічуя:88]; «*Добродія вийшла з туману легка, **біла**, ніби з того туману виткана...*» [Бічуя:88]. Такі образи свідчать про фольклорні мотиви у прозовій творчості Н. Бічуї.

Великий експресивний ефект мають кольороконтрасти, вибудовані на бінарній опозиції **чорне-біле**. Ці кольоропозначення авторка вводить у текстову тканину творів через виражальні можливості наратора: «... **чорненькі** цяточки нот на тонких лінійках видно було при світлі двох свічок...» [Бічуя:26]; «*Убраний він був у **темне**, як чернець, а волосся мав **ясне**, аж **біле**...*» [Бічуя:46]; «*Чорний одяг і білий комірець під білою бородою*» [Бічуя:54]; «*Портрет **темний**, білою плямою лиш борода й комірець*» [Бічуя:55]; «...*вона раптом ставала легка, наче землі не трималася, і в **чорній** пільмі **вибільювалися** її коліна й груди...*» [Бічуя:87]; «... *і ми вже кладемо її, не знімаючи з шампура, на **білу**,*

в **чорному** кожному картоплю...» [Бічуя:106]. З іншого боку, така нарративна стратегія, можливо, спричинена прагненням домінування світлого над темним, доброго над злим, адже білий колір-деталь, як бачимо, перекреслює чорне забарвлення. Особливо виразно це ілюструє текстова конструкція «*На абсолютно чорному снігу ... сидить дівчинка, запнута в білу хустину...*» [Бічуя:37], у якій наратор спочатку вдається до оксиморону **чорний сніг** (умисне перенесення чорного забарвлення на іншocolірну реалію), що викликає сумне, гнітюче, болісне враження, а потім за допомогою образу дівчинки у **білій хустині** змінює його на світле й оптимістичне.

До найбільш використаних у творах відносно і зелене тло, що свідчить про національну основу колірних асоціацій, адже зелена фарба не лише одна з основних в українських ландшафтах, але також це колір життя, пробудження природи. Репрезентуючи зелену барву, наратор надає оповіді вітаїстичності через природну гармонію: «*Курила дорога від босих хлоп'ячих ніг, і осідав тил на гарячому, ще зеленому листі і ніби приглушував мідяний відгомін дзвонів*» [Бічуя:15]; «*Старий горіх — і вгору, і навсїбіч, на ньому рясно зелених недозрілих горіхів*» [Бічуя:15]; «*Дивлюсь собі під ноги, де ворухаються і множаться зелені паростки...*» [Бічуя:22]; «*Поміж мною і нашивидкуруч збитою з рудих неструганих дощок трибуною — довжелезне й витоптане зелене поле...*» [Бічуя:24]; «*... але я не чую ані слова, і все це тому, що між нами хтось розгорнув таку нескінченну зелену площину...*» [Бічуя:24]; «*... і в зеленому просторі більше нікого нема — тільки я і той чоловік, котрий стоїть за трибуною і тримає мікрофон...*» [Бічуя:24]; «*Переді мною, на всій площині велетенського зеленого поля, діялася ще одна метаморфоза...*» [Бічуя:40]. Символи **зеленого простору** і **зеленого поля** вказують на неосязність і нескінченність життя і природи, які не можна виміряти ніякими просторово-часовими рамками. У цьому переконує і образ нескінченної **зеленої площини**.

Чи не найбільшу експресивну силу в аналізованій прозі має червоний колір, який виступає не лише яскравою художньою деталлю, яка підкреслює внутрішнє напруження оповідної ситуації, але й містить певну символічну суть. Через червону гаму наратор виражає гнів, напруження, біль у таких рядках: «*Він возносився над трибуною і вже спирався на неї обома могутніми руками, я бачила ве-*

лицезні, почервонілі з напруги пальці, якими він уп'явся у трибуну, вона виглядала тепер іграшкою у тих руках, а роззявлений червоний рот вдихав і видихав повітря...» [Бічуя:35]; «*вносила до кімнати урочисто й поважно своє розпухле від сліз, з червоними очима обличчя, втирала...*» [Бічуя:28]. Виразно символічним видається образ червоно-кривавої плями від вина, що контрастує із білим настільником у контексті «*він ставить на стіл келих, довкола келиха — червоно-кривава пляма на білому настільнику...*» [Бічуя:35]. Декодування цього символу зрозуміле, і використаний він оповідачем, очевидно, з метою створення найвищої експресії, напруги з боку реципієнта. Народнопоетичну вогняну стихію червоного кольору наратор втілює у таких конструкціях: «*... і спалахує потому фільварок червоно, і видно аж на Краківське передмістя, а може й далі*» [Бічуя:47]; «*Ні, не став тенором і не зійшло кохання вогненної жінки в червоному кімоно, навіть вусики не проросли над його вустами*» [Бічуя:54]; «*Його зелені ляхмани метляються разом із червонястими виблисками вогню, а слова — як хмиз, від котрого ще яскравіше спалахує вогонь*» [Бічуя:72]; «*... вогонь жадібно пожирав сухуваті галузки й листя, червонясті легкі тіні блукали по траві*» [Бічуя:130]. Образ **вогненної жінки в червоному кімоно** символізує, на наш погляд, палке, гаряче кохання, на що вказують асоціації із вогнем і червоною барвою. У текстовому фрагменті «*При жаристих вогнищах червоним видається Алімпієві цілий світ, і він міркує собі — отак червонясто, вогненно виглядає гріх і покарання за нього*» [Бічуя:74] зображення гріха через червоно-вогненну гаму вказує на корелятивність червоної барви. У цьому контексті наратор пов'язує її зі злом і негативом. Інколи оповідні об'єкти зображені не властивими для своєї природи кольорами. Така нарративна стратегія викликана прагненням надати кольоропозначенням більшого виражального колориту, напр. «*...небо ж було червоне, без сонця, але дуже червоне*» [Бічуя:38]; «*... і крізь ту легку, майже прозору заслону на зеленувато-сірому небі чітко позначалася лінія дальнього гірського хребта...*» [Бічуя:131]; «*Небо щойно було зелене, чисте, й на тлі світлої зелені темніли гілки ялини, високої й тонкої*» [Бічуя:139]; «*І зеленкуватий вечір також був...*» [Бічуя:141].

Спостережено, що тріада чорного, зеленого і червоного кольору домінує в наративі епіки Н. Бічуї. Порівняно рідше використано ін-

ші барви, які теж створюють багатий колористичний спектр Бічуївського письма. У баченні наратора золотий колір символізує сонце, тепло, добробут (як, наприклад, образ **золотистої цибулини**): «*Стояли золоті стовпи на небі (заходило сонце), ліси, безжально одібрані з одягу, мов окрадені опришком подорожні, пробували прикрити свою наготу густими туманами*» [Бічуя:54]; «*У червоному відблиску жару цибулини здаються ще округлішими, ніж є насправді, і густо-золотими*» [Бічуя:100]; «*...сама ось-ось займуся золотавим полум'ям, і воно стрельне високо вгору*» [Бічуя:106]. Аналізуючи жовту барву у прозовій колористиці Н. Бічуї, необхідно зауважити, що жовтий колір «...у своїй чистоті та ясності — приємний і радісний, у своїй повній силі має щось веселе і благородне, та, з іншого боку, він дуже чутливий і може викликати неприємні враження» [12:113]. Ці особливості виявлено і в контекстах: «*Котермакова книга, видана в Римі чотири століття тому, чорна і з жовтими, як шкіра забальзамованого фараона, сторінками, пасувала до тих свічників*» [Бічуя:53]; «*І місяць — жовтий і танучий — тоненький шматочок цитрини*» [Бічуя:57]; «*Вітер котив дорогою жовте, сухе переко-типале*» [Бічуя:130]. Відчутно негативну семантику містить лексема **жовтавий**, зреалізована у таких конструкціях: «*... де ми всі ледве вміщаємося на жовтавій, може, сто років тому струганій лаві, де пахне смаженими млинцями...*» [Бічуя:16]; «*В жовтавих Митусиних очах, жорстких і невеселих, князь хотів вичитати більше, аніж говорили майже безмовні досі Митусині вуста...*» [Бічуя:89].

Дескриптор сірого кольору наратор ілюструє найчастіше в пейзажних картинах-описах, напр. «*Сірі, добрі, вогкі світанки, і такі ж вечори...*» [Бічуя:21]; «*... світання було дуже сіре, аж брудне, з мокрим снігом...*» [Бічуя:27]; «*... сонце виривалося на свободу з-поміж сірих осінніх хмар...*» [Бічуя:101]. По-особливому представлений наратором контрастний експресив синьої гами: з одного боку, як пейзажне тло, що навіює позитив («*На Дніпрі ще не скресла крига, але вже синювате тепло, пропахле гіркотою майбутнього цвітіння й зеленавості, текло над містом*» [Бічуя:71]), з іншого — деталь важкої праці, страждання і смерті («*Та ж мене нині не дивують найстрашніші картини, змальовані очевидцями, про голод, голод, голод, про розпухлих і синіх людей...*» [Бічуя:32]; «*...чіткіше проступали синюваті жили, виднілися вузли суглобів...*» [Бічуя:127]).

Часто на таких оповідних етапах присутня вказівка на окрему художню деталь-колір: «*Сукня — єдина яскрава пляма на портреті, все інше трохи приглушене, делікатне: і волосся дівчинки, і панцир черепахи, і жовті фіранки на вікнах, і картата стара хустка, котрою застелена канапа, на тій хустці ледве й видно черепаху, — то, може, справа в тій приглушеності, неефективності кольорів?*» [Бічуя:11], пор. *картатий* 'із чотирикутними візерунками, малюнками' [СУМ Т. 4:110]. Як бачимо, наратор зауважує і про важливість кольороефекту при портретотворенні в художньому тексті.

Присутня у наративній манері і колористика фізичного простору, яка входить до фрагментів-описів, що ідентифікують прозу Н. Бічуї як високохудожнє, естетично вивершене письмо. Такі кольорообрази наявні в контекстах «*... у цілому місті гасло світло, і в чорноті за вікном існував тільки гомін...*» [Бічуя:26]; «*... Дрогобич тонує помежи горами, дерев'яний, заболочений, поза валом міським, у голубому пліні голосів і повітря*» [Бічуя:47]. Серед зображальних колоративів побутують традиційні фольклорні образи, напр. «*Ходив у Крим, убирався у крамну сорочку, а воли ремігали, сиві воли та полові...*» [Бічуя:61]. Народнопоетичну символіку компліують уже згадані словосполучення із колірними номінаціями: **зелене поле**, **чорна земля**, **чорна хмара**, **чорна брова**, **білі руки**, **біла сорочка**, **сірі гуси** тощо.

В окремих контекстах наратором використано імпліцитне вираження кольору шляхом називання барви через предмет, кольорова ознака якого закріплена в мовно-культурній свідомості: «*очі теж горіхового тону, і волосся...*» [Бічуя:15–16]; «*Виноград перестиглими ягодами сканує вниз, у суху траву, на світло-медове листя*» [Бічуя:98]; «*Будинки й схили гір відсвічували червонястими, зеленкуватими й цеглястими барвами, вони здавалися теплими й доступними*» [Бічуя:102]; «*Довкола стояли густезні зеленово-бронзові хащі*» [Бічуя:83].

Наратор-художник переконаний, що функція кольору як у природі, так і її відтворенні за посередництвом слова надзвичайно важлива. У цьому переконуємося, цитуючи рядки: «*На тлі неба, утративши майже зовсім колір, дерева виглядали трагічно чіткими і займали простір*» [Бічуя:141]. Неоднорідність кольоропредставлення теж наявна у досліджуваних творах. Наратор часто дисонує, подаючи теплу, приємну, світлу гаму і холодні, неприємні ко-

льори: «... і голос його мав *барву тенлу і лагідну, і також вельми знайому*» [Бічуя:78]; «*I тоді наливає у третій своїй одміні сон-реальність, з моторошними, жаскими кольорами*» [Бічуя:37], пор. *жаский* 'рідко, який викликає, наводить страх; страшний' [СУМ Т. 2:512].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, зважаючи на виразну зорову інформацію, передану різним спектром кольорів, можемо стверджувати про синтетичну специфіку епіки авторки, зумовлену і глибокою психологізацією прози. За колір-

ною ознакою наратор, присутній у художніх текстах Н. Бічуї, відповідає екстравертному психологічному типу, оскільки у фокусі його уваги постійно знаходиться зображуваний об'єкт, із приводу якого висловлюються думки, а колірний світ барвистий із переважанням хроматичної гами. Перспективним у цьому напрямі вбачаємо розширення дослідження завдяки залучення до наукового аналізу інших синтетичних засобів поряд із кольоромінаціями як складових наративної організації прозового тексту.

Джерела

1. Бічуя — Бічуя Н. Великі королівські лови : Новели та візії / Ніна Бічуя. — Львів : ЛА «Піраміда», 2011. — 192 с.
2. СУМ — Словник української мови

Література

1. Бабій І. М. «Фарби повинні приходити на допомогу слову» (кольори в художній мові М. Коцюбинського) / І. М. Бабій // *Культура слова*. — 1997. — Вип. 50. — С. 26—31.
2. Бублейник Л. Мовотворчість Лесі Українки: організація лексико-асоціативного поля кольору як засіб поетичної стилістики / Л. Бублейник // *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. — Т. 4. — Кн. 2. — С. 220—232.
3. Габор В. «Виворожи мене через п'ятсот літ» : Ескіз до портрета Ніни Бічуї / В. Габор // *Дзвін*. — 1997. — № 8. — С. 136—139.
4. Горбач Н. Естетика кольору в літописах Середньовіччя / Н. Горбач // *Вісн. Запорізьк. нац. ун-ту*. — Сер. : Філологічні науки. — Запоріжжя : ЗНУ, 2008. — № 2. — С. 47—50.
5. Грибова Л. Яскравий сірий колір [Електронний ресурс] / Л. Грибова. — Режим доступу : <http://kulturamovny.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine20-9.pdf>
6. Демченко І. А. Колористика як прикметна ознака поетики Ольги Кобилянської / І. А. Демченко // *Вісн. Запорізьк. держ. ун-ту*. — Сер. : Філологічні науки. — Запоріжжя : ЗДУ, 1999. — № 2. — С. 1—4.
7. Камберова Р. Семантика лексем зі значенням кольору в українських поетів-символістів / Р. Камберова // *Вісн. Львів. ун-ту*. — Сер. : Філологія. — 2009. — Вип. 48. — С. 300—305.
8. Качаева Л. Прилагательные, обозначающие цвет в произведениях / Л. Качаева // *Учен. зап. ДВГУ*. — 1968. — Т. XI. — С. 80—87.
9. Корольова Т. В. Лексико-семантичні поля кольоративів в українській поезії початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 / Т. В. Корольова. — Харків, 1999. — 18 с.
10. Миронюк В. Колористична семантика творів Леся Мартовича / Валентина Миронюк // *Наук. зап. Тернопіл. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. — Сер. : Літературознавство : 80-річчю з дня народж. письменника Б. Харчука присвяч. / редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца [та ін.]. — Тернопіль, 2011. — Вип. 33. — С. 150—158.
11. Мочалова Н. Семантика та символіка кольору в художній картині світу Андрія Гудими [Електронний ресурс] / Н. С. Мочалова // *Наук. праці Чорноморськ. держ. ун-ту ім. Петра Могили*. — Сер. : Філологія. Мовознавство. — 2009. — Т. 98. — Вип. 85. — С. 61—63. — Режим доступу : file:///C:/Users/Samsung/Downloads/Npchdufm_2009
12. Потєбня А. А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потєбня. — М. : Лабиринт, 2000. — С. 96—269.
13. Рисак О. О. Мелодії і барви слова: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ — поч. ХХ ст. / О. О. Рисак — Луцьк, 1999. — 97 с.
14. Словник символів / О. Потапенко, М. Дмитренко, Г. Потапенко та ін. [Електронний ресурс] — К. : Народознавство, 1997. — Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/evshan>
15. Чернова І. В. Від первісного до синтезованого синкретизму: синтез мистецтв у творчості Олександра Олеса / І. В. Чернова // *Вісн. Запорізьк. держ. ун-ту*. — Сер. : Філологічні науки. — 2001. — № 1. — С. 134—139.

Сучасні дослідження модернізму і постмодернізму ХХ століття

УДК 821.161.1:82.091

Л. В. Гармаш

*Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди*

Мотив игры в романах Ф. К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» (танатологический аспект)

Гармаш Л. В. Мотив гри в романах Ф. К. Сологуба «Важкі сны» і «Дрібний біс» (танатологічний аспект). Стаття містить аналіз мотиву гри в романах Ф.К. Сологуба «Важкі сны» і «Дрібний біс». Мотив гри розглядається в його відношенні до танатологічної проблематики, що займає значне місце в творчості російського символіста. Встановлюється генезис мотиву, його зв'язок з іншими мотивами — маски, театру, ляльки-автомата, маріонетки, двійника, перевертня, долі, випадку та ін. Проаналізовано форми прояву ігрового початку на різних рівнях художнього світу письменника. Визначено основні ознаки мотиву гри — амбівалентність і спрямованість до фатального фіналу.

Ключові слова: *мотив гри, танатологічний мотив, символізм, романтизм.*

Гармаш Л. В. Мотив игры в романах Ф. К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» (танатологический аспект). Статья содержит анализ мотива игры в романах Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». Мотив игры рассматривается в его отношении к танатологической проблематике, занимающей значительное место в творчестве русского символиста. Устанавливается генезис мотива, его связь с другими мотивами — маски, театра, куклы-автомата, марионетки, двойничества, оборотничества, судьбы, случая и др. Проанализированы формы проявления игрового начала на различных уровнях художественного мира писателя. Определены основные признаки мотива игры — амбивалентность и устремленность к фатальному финалу.

Ключевые слова: *мотив игры, танатологический мотив, символизм, романтизм.*

Garmash L. V. The play-motif in Sologub's novels "Bad Dreams" and "Petty Demon" (thanatological aspects). The article contains the analysis of the play-motif in Sologub's novels "Bad Dreams" and "Petty Demon". The play-motif is considered in its relation to thanatological problems, which occupy a significant place in the oeuvre of the Russian symbolist. The genesis of motif and its relationship with other motifs (mask, theater, automaton, puppet, doppelganger, lycanthropy, fate, accident etc.) are installed. The forms of games at different levels of the artistic world of the writer are analyzed. The main features of the play-motif — the ambivalence and the aspiration to a fatal ending — are defined.

Key words: *play-motif, thanatological motif, symbolism, romanticism.*

На рубеже ХХ–ХХІ веков, как и столетием раньше, снова обострился интерес к категории игры, что является характерным признаком культуры переходного типа. Теория игры как базовой универсалии культуры разрабатывалась в трудах таких известных ученых прошлого столетия, как З. Фрейд, К.-Г. Юнг, Н. А. Бердяев, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, Й. Хейзинга, Э. Берн, Ж. Деррида и др., в которых сформировалось новое определение человека как *homo ludens* (человек играющий). Сегодня уже очевидно, что игра — это очень широкое понятие, имеющее онтологический статус. Она способна проникнуть в самые неожиданные сферы человеческого бытия.

Как средство гармонизации отношений человека с космосом рассматривали игру античные философы. В средние века возникает представление об игре как энергичной природе проявления Божественной благодати, а во времена Возрождения игра видится в качестве одного из условий, определяющих творческие интенции художника. Затем рамки игры еще больше расширяются, данная категория приобретает многомерный характер, включающий социальный, психологический, философский и эстетический аспекты. Первым рассмотрел игровую деятельность в эстетическом плане представитель классической немецкой философии И. Кант. Немецкие романтики Ф. Шиллер и Ф. Шлегель ви-

дели в игре разнообразность творческой деятельности, способствующей свободной реализации человеческой индивидуальности. Ф. Шиллер склонен абсолютизировать игровую деятельность, утверждая ее в качестве основного содержания человеческой жизни: «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [21:302], что непосредственно связано с принципом, выраженном в известных строках из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», написанной на сюжет одноименной повести А. С. Пушкина: «что наша жизнь — игра» (конечно, эта мысль не является оригинальным изобретением XIX века. Как известно, она восходит к шекспировским строкам из комедии «Как вам это понравится»: «Весь мир — театр. // В нем женщины, мужчины — все актеры. // У них свои есть выходы, уходы, // И каждый не одну играет роль» (акт 2, сцена 7), в свою очередь перекликающимся со строкой из сочинений римского писателя Гая Петрония «Mundus universus exercet histhonom» («Весь мир занимается лицедейством»). На русских символистов особенно сильное влияние оказали представления Ф. Ницше, высказанные им в работе «Рождение трагедии из духа музыки» о творческой игре как столкновении и взаимодействии двух противоположных начал в человеке — аполлонического и дионисийского. Игровое начало пронизывает духовную жизнь рубежа XIX–XX веков. В Серебряном веке русской культуры «различные модусы проникновения игровых элементов в культуру представлены с исчерпывающей полнотой» [3:3]. В литературе игра фигурирует на уровне сюжетной интриги (создание абсурдных ситуаций и комических положений персонажей), композиционного строения текста, на стилевом уровне (игра слов, каламбуры и парадоксы), соединяясь с родственными мотивами маски, театра, куклы-автомата, марионетки, двойничества, оборотничества, судьбы, случая и др. Игра предстает как «экзистенциально-жизненный момент», по выражению А. В. Михайлова [8:824].

Й. Хейзинга описывает несколько типов игры: игра-состязание, игра-представление, игра случая, поэтическая языковая игра, игровые формы искусства, и др. [18]. Немецкий философ Э. Финк, выделивший игру как один из пяти фундаментальных феноменов культуры, полагал, что ее элементы можно обна-

ружить в остальных четырех — в труде, господстве, любви и даже в смерти [17]. Это утверждение ученого справедливо и в отношении творчества русских символистов. В данной работе мы рассмотрим, как реализован романтический мотив игры в романах Ф. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» в танатологической перспективе.

Невозможно понять творчество Ф. Сологуба без учета его концепции мира как театрального действия — «театра одной воли» [14]. В процессе анализа драматургии Ф. Сологуба, Е. С. Шевченко приходит к выводу, что балаган может быть понят как своего рода «”метатекст” позднего символизма» [19:30]. К мотиву игры в романах «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» писатель прибегает для того, чтобы подчеркнуть омертвление персонажей, многие из которых напоминают марионеток, кукол, искусно сделанных мастером-демиургом и управляемых некими внешними силами.

В художественном мире «Тяжелых снов» большинство персонажей противопоставлены главному герою романа как мертвое — живому. Логин хорошо осознает свою непохожесть на других гимназических учителей — «холодных, мертвых людей» [14:26]. Подобные признаки присущи и другим персонажам романа, которые относятся к разряду «живых трупов». В описании города, каким его видит Логин сверху, с высоты крепостного вала, преобладает чувство любования живописно разбросанными домами, играющими в реке детьми, красотой природы. И на этом общем фоне, вызывающем у зрителя иллюзию «жизни мирной и успокоенной», нарратор упоминает о том, единственном, что нарушает общее благостное состояние контрастирует с идиллическим пейзажем, — о людях, изредка встречающихся на улицах города. В их движениях даже на большом расстоянии угадывается некая заданность, кукольная отрывистость, резкость и принужденность: «жесты встречавшихся походили на игру марионеток» [14:57]. Не случайно Логин говорит Клавдии, что любит «бывать здесь не вечером, когда гуляют, <...> а днем, когда никого нет» [14:58], так как он стремится всегда избежать скопления людей, не желая стать частью толпы, что отсылает к теме противопоставления одинокого и непризнанного романтического героя толпе. Это выражено и в характерной для романтиков и символистов пространственной вертикали, возникающей в речи героя,

который предпочитает хоть на время освободиться от житейских пустяков, оторваться от рутины бытового прозябания: «подниматься от земли все выше и выше. Это окрыляет душу» [14:58]. Возвышенное и низменное, соответственно, живое и мертвое, противопоставляются здесь буквально, принимая отчетливые пространственные очертания.

Герои «Мелкого беса» напоминают бездушные механизмы, которые действуют согласно заданным кем-то вышестоящим инструкциям: «они равнодушно отбывают свою повинность, механически выполняют предписанное, словно куклы усовершенствованного устройства» [14:27]. Они способны испытывать только примитивные и ограниченные ощущения. Нарратор даже подозревает, что любое чувство Передонова — только производное от каких-либо физических действий. Так, после очередной макабрической пляски «им овладела решимость, почти механическая, — может быть, следствие усиленной мышечной деятельности» [12:36]. Похожие движения действительно, по наблюдениям медиков, может совершать мертвое тело в результате происходящих в нем электрохимических процессов, в частности, вызывающих рефлекторное сокращение мышц. Здесь, как и в первом романе, автор использует эпитет «механический», характеризую Передонова. Далее нарратор еще более усиливает впечатление от разрушительной внутренней работы, которая происходит в сознании героя: «его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом» [12:86].

Механический мир, живущий по игровым правилам, не радуется тем, кто к нему принадлежит. Они постоянно выказывают нелюбовь и равнодушие к исполняемым обязанностям. Им понятны и близки только другие игры, и речь в первую очередь идет о картах. В конце XIX века карты сохраняют «черты универсальной модели — Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи», которые они приобрели на рубеже XVIII–XIX веков [6:788]. Многие персонажи романа «Тяжелые сны», тяготясь выполнением служебных дел, «мечтают о картах» [14:26]. Так как Логин «в карты не играет», предпочитая уединение или общество близких по духу людей [14:20], он противопоставлен таким персонажам, а вот главного героя «Мелкого беса», Ардалиона Борисовича Передонова, омертвление которого вся-

чески подчеркивается нарратором, отличает любовь не только к картам, но и к биллиарду.

В «Мелком бесе» играют в основном в стуколку — наиболее популярную в конце XIX века коммерческую игру, в которой не требуется много умения. В отличие от большинства коммерческих игр, выигрыш которых в первую очередь зависел от интеллектуального уровня игрока и строился на тонком расчете, предполагавшем способность выстраивать стратегию иглы и знание психологии партнеров, стуколка больше похожа на азартные игры, которые «строятся так, что понтирующий вынужден принимать решения, фактически не имея никакой (или почти никакой) информации» [5:792]. Примечательно, что любители более сложных игр полагали, будто стуколка привлекательна для тех, кто привык рассчитывать на «русский авось», так как в ней многое зависит от везения игрока. Везения как раз и не хватает Ардалиону Борисовичу, играющий со Случаем герой почти всегда проигрывает. Постепенно ему начинает казаться, что карты издеваются над ним: «как почти всегда, ему не везло, и на лицах у королей, дам и валетов чудилось ему выражение насмешки и злобы» [12:191]. Передонов думает, что карточные фигуры постоянно ухмыляются и ведут себя вызывающе: «даже какая-нибудь пиковая шестерка являла нахальный вид и непристойно вихлялась» [12:189].

В романе есть также мотив гадания на картах. Эти два мотива — игры в карты и гадания — представляют собой как бы два противоположных полюса. Игра в стуколку, где выигрыш больше зависит от везения, воплощает в себе идею случая, слепой фортуны, а гадание на картах, имеющее своей целью предсказание будущего, соотносится с непреложностью судьбы, рока. В соответствии с диалектикой Сологуба одно тождественно другому и выражается в понятии роковой случайности. Гадалка Грушина предрекла главному герою романа, по его словам, «дальнюю дорогу» и «казенное письмо» [12:92]. Смысл этого предсказания совпадает с мечтами Передонова, о которых Грушина прекрасно осведомлена, — получить место инспектора в другом городе благодаря протекции со стороны княгини, от которой он ждет соответствующего письма. Вера в то, что с помощью гадания на картах можно узнать свою судьбу, соединяется в Передонове со страхом перед картами как инструментом

«околдовывания», в чем он подозревает Варвару. Логика отношений героя с господином Случаем в образе игральных или гадальных карт, казалось бы, ведет к поражению Передонова в игре, где ставка — его собственная жизнь. Но автор-демиург поворачивает колесо фортуны: в 28 главе романа «Капли крови» сообщается, что Передонов не только получает совершенно загадочным образом должность вице-губернатора, но и «метит в генералы» — претендует на место губернатора.

В образах карт, преследующих Передонова, подчеркивается неестественность движений, отличающих гимназистов от карточных фигур, в которые они превратились: «вертлявые мальчишки-восьмерки дразнили Передонова, — это были оборотни-гимназисты. Они поднимали ноги странным, неживым движением, как ножки у циркуля» [12:234]. Подобная ситуация знакома нам по сказке Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», где героиня во сне попадает в мир оживших карт. Так как Сологуб вполне мог быть знаком с русским переводом сказки, который вышел в 1879 году под названием «Соня в царстве дива», то рискнем предположить, что мотив карт, превращающихся в людей, русский символист позаимствовал не только у Пушкина, о чем уже писали исследователи [9]. Существует несомненное сходство между сологубовскими мальчишками-восьмерками и тремя кэрролловскими картами-садовниками, которые перекрашивали белые розы в красный цвет. Правда, у Кэрролла это двойка, пятерка и семерка, а у Сологуба восьмерки, но все они считаются младшими в последовательности карт. Обратим также внимание на то, что мотив карт у Сологуба имеет непосредственную связь с мотивом оборотничества, а механические движения гимназистов свидетельствуют об их демонической природе, что позволяет причислить их к ряду подобных персонажей, рассмотренных Т. Венцлова в статье «К демонологии русского символизма» [1].

Мотив игры в «Мелком бесе» амбивалентен. С одной стороны, персонажи романа любят играть в различные игры, особенно в карты, с другой стороны, они сами являются объектами чужой игры неких сил, о существовании которых даже не догадываются. Особенно значимым в этом смысле нам представляется комментарий нарратора к поступкам Передонова. Его поведение часто обусловлено воздействием со стороны какой-то

чужой воли, для которой он лишь забавная кукла, игрушка, с которой можно делать все, что угодно: «многое Передонов случайно делал, — как труп, движимый внешними силами, и как будто этим силам нет охоты долго возиться с ним: поиграет одна да и бросит другой» [12:237]. Подобная игра существовала в Испании во времена Ф. Гойи. Великий художник изобразил ее на двух картинах, называвшихся «Эль Пелеле». Четыре девушки подбрасывают на полотне большую тряпичную куклу, стараясь сделать так, чтобы ее движения были похожи на забавный танец. Во втором варианте картины отличия между людьми и куклой становятся практически неразличимы, «исчезает непринужденность веселья, ощущается подделка, жеманность. Естествен лишь паяц, распластавшийся в воздухе» [5:158]. Написанные в конце XVIII века, картины раскрывают характерную для романтизма тему стирания границ между живым и мертвым. Люди у Гойи больше похожи на марионеток, а движения пелеле слишком напоминают человеческую пластику. Иллюзорность человеческой жизни, человек, являющийся всего-навсего игрушкой в руках богини судьбы Айсы, — эта излюбленная тема Сологуба выражена в «Эль Пелеле» предельно отчетливо. Еще одной иллюстрацией к роману Сологуба мог бы послужить рисунок Гойи из серии «Капричос». Вот как описывает его Л. Фейхтвангер: художник «изобразил сатира, сидящего на шаре, должно быть земном шаре: козлоногий молодчик, дюжий резвый чертяка, развлекается гимнастическими упражнениями. С выражением ребячливого восторга держит он на вытянутой руке человека в парадном мундире, со множеством орденов, на человеке огромный парик, который горит и дымится, и в руках у него тоже горящие и дымящиеся факелы. А сбоку падает с земного шара другой человек; сатиру, по-видимому, надоело играть им, и человек повис в пустоте, смешно растопырив ноги и выпятив зад. С противоположной стороны еще одна прискучившая сатиру игрушка, растопырив руки и ноги, летит кувырком в мировое пространство» [16:433]. Передонов из романа Сологуба напоминает человека в мундире, балансирующего в руке козлоногого сатира, тем более что сам он мечтает о месте инспектора и кичится своим мундиром статского советника. Так играет героем в мире хаоса и случайностей «рассыпающая анекдоты Айса» [12:6].

Мотив человека-марионетки, игрушки в руках судьбы, скрывающей под маской свою сущность, трагедия кажимости мира мучительной нотой звучит и в поэзии Сологуба. Мольбы лирического героя, страдающего от призрачности лживых подобий, остаются безответными в стихотворении «Кто на воле? Кто в плену?..» [12:VII:343]. Этой идее Ф. Сологуб остался верен до конца своих дней. Через несколько лет он напишет стихотворение, в котором предскажет собственную смерть от придуманной им болезни «декабрита», так как последний месяц года тяжело переносился писателем, переживавшим обычно в это время года упадок сил. Как и его герои, автор станет жертвой демонической игры, трагическая развязка которой заранее предопределена: «И склоняюсь к смерти в декабре,- зрелый колос, в демонской игре» [13:VIII:12].

Культура «уединенного» (Вяч. Иванов) сознания, созданная романтизмом, относилась к искусству как к творческой игре. Автор-демиург создает в своем воображении художественные миры по произвольно установленным правилам. Произведение рождается на свет как результат свободной игры образами, происходящей в воображении его создателя. Ф. Шиллер утверждал, что «из всех состояний человека именно игра и только игра делает его совершенным» [20:301]. И высшей формой игры признается творческий акт, роль которого в жизни человека, стремящегося достичь горнего мира благодаря силе искусства, по мнению романтиков невозможно переоценить. Поразительно, но даже романтическая философия признает свою ущербность перед творческим даром художника. Так, Ф. Шеллинг был уверен, что «философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь частицу человека. Искусство же позволяет добраться до этих высот целостному человеку» [19:27]. Подобную точку зрения разделяли русские символисты. Для Сологуба высшей целью являлось создание «творимой легенды», так как писатель был убежден в превосходстве искусства «над жизнью и природой» [10:36].

В «Мелком бесе» живому творчеству поэта противопоставлено механическое «стиховычитание». Машинке, продуцирующей мертвые зарифмованные строки, уподоблен купец Тишков, который не способен высказать ни одной самостоятельной мысли. Его речь состоит из поговорок, штампов, чужих

слов, которые персонаж рифмует с маниакальной настойчивостью. Так в романе Сологуба возникает полная противоположность поэту — рифмоплет, действующий «с неуклонностью хитро придуманной машинки-докучалки» [12:85]. Современный читатель сравнил бы результаты его бездумного рифмования с деятельностью искусственного интеллекта, создающего так называемую киберпоэзию. Забавное само по себе рифмоплетство Тишкова демонстрирует опошление творческого акта, превращая его в пустую форму, лишённую какого-либо содержания. Представления романтиков о поэте-демиурге, творце уникальных художественных миров, сталкиваются с бесконечным потоком механически подобранных слов, извергающихся из запрограммированной машины. Скороговорки Тишкова подобны серому шуму, погребавшему под собой любые попытки понять суть произнесенного. Бойкая речь персонажа в сочетании с отчетливыми движениями приводит нарратора к догадке, что «это не живой человек, что он уже умер, или и не жил никогда, и ничего не видит в живом мире и не слышит ничего, кроме звенящих мертво слов» [12:85].

Подобным же образом можно охарактеризовать и каламбуры, которыми обмениваются персонажи «Мелкого беса». С нашей точки зрения примечателен один из таких эпизодов, в котором обыгрывается два значения слова «котелок». В прямом значении это головной убор Володина, а в переносном — сказочный котел, в котором несчастному персонажу романа предстоит, как шутливо предрекает Передонов, свариться заживо. Именно так и случилось со старым царем из «Конька-горбунка». О том, что образ Володина соотносится с царем из сказки П. Ершова, указывает также сон сологубовского персонажа: «Сижу это я будто на троне, в золотой короне, а передо мною травка, а на травке барашки, все барашки, все барашки, бе-бе-бе» [12:208]. Здесь явно прослеживаются черты мифологического мотива старого царя-жреца, которого по истечении определенного срока приносят в жертву, что символизировало природный цикл умирающей и возрождающейся природы.

В романе «Тяжелые сны» мы видим, как процесс омертвления охватывает не только взрослых, но также распространяется и на детей, напоминающих послушных марионеток, беспрекословно выполняющих любые прика-

зы демиурга-отца. Во время посещения дома Дубицкого Логин становится свидетелем страшной сцены «воспитания» детей: они стоят смиренно, кашляют, танцуют, смеются, а в заключение Дубицкий с гордостью демонстрирует гостю готовность детей даже умереть (вернее, изобразить агонию) по команде.

— Умирай! — последовала другая команда. Все шестеро разом упали на пол, — так прямо и опрокинулась на спины, как подшибленные, не жалея затылков, — и принялись заводить глаза и вытягиваться. Руки и ноги их судорожно трепетали.

— Умри! — крикнул отец.

Дети угомонились и лежали неподвижно, вытянутые, как трупы. Дубицкий с торжеством взглянул на Логина. Логин взял пенсне и внимательно рассматривал лица лежащих детей; эти лица с плотно закрытыми глазами были так невозмутимо покойны, что жутко было смотреть на них.

<...>В заключение спектакля они, по команде отца, улеглись на животы и по одному выползли из гостиной, — маленькие впереди. [14:62–63].

Это представление произвело тягостное впечатление на Логина. Звук шуршания за дверью гостиной, который доносится до уха героя, и комментарий нарратора, объясняющий читателю, что это дети «тихо удалялись в свои норы», вызывает ассоциации с некими хтоническими существами, обитающими под землей. Своим бесшумным исчезновением они напоминают бестелесных призраков, хотя Дубицкий именно подчеркивает их упитанность, да и нарратор отмечает, что они все были рослыми, упитанными, с румяными лицами. Явно прослеживается контраст между душевной тупостью и покорностью забитых детей их физическим здоровьем. Танатологический мотив натуралистического «спектакля умирания» продемонстрирован детьми настолько убедительно, что нарратор дважды называет их трупами. Они также сравнимы с механизмами, которые приводит в движение внешняя пружина, а их танец описывается как однообразное вращение, напоминающее повороты волчка.

Мотив игры в художественном мире как романтиков, так и символистов связан с образом музыкального инструмента. В произведениях романтиков обычно вещественному миру уделяется мало внимания. Все искусственное, созданное человеком принадлежит миру дольнему, поэтому оценивается негативно и противопоставляется природному

как естественному проявлению мировой души. Музыкальные инструменты — фортепиано, арфа, стеклянная гармоника и др. — относятся к немногим одухотворенным предметам-медиаторам, находящимся как бы на границе между небесным и земным мирами. Они воплощают в себе божественную гармонию мироздания и воспринятую романтиками пифагорейскую идею музыки космических сфер. Звучание же механического инструмента воспринимается как диссонанс, губительно воздействующий на хрупкие мгновения счастья. Именно поэтому, а не только потому, что музыка, как сказано в статье А. Е. Махова, воспринимается как голос иного мира, «бой часов с флейтами (Flotenuhre — инструмент наподобие механического органа, соединялся с часовым механизмом — А. М.), может вторгнуться в куртуазную ситуацию (на правах предостережения, напоминания) и разрушить ее» [7:42].

В романах Сологуба осталось место только для механических музыкальных инструментов. Он фигурируют как в метафорическом плане, так и выполняют свою непосредственную функцию. Так, «Тяжелых снах» один из немногих положительных персонажей романа Анатолий Ермолин противопоставляет людей, способных говорить только на одну тему, в которых узнаются те самые «мертвые люди», людям разносторонним, имеющим широкие интересы. К последним относится Логин, а первых он сравнивает с шарманкой — популярным в конце XIX века механическим инструментом. Однако и в Логине Анатолий отмечает появление элементов той же заданности и ограниченности, что является признаком омертвения как для романтического героя, так и для представителя символизма с объединяющим их тяготением к бесконечному. Поэтому героя и привлекает в Логине широта его взглядов: «он о разных предметах умеет. Другие все больше об одном: у каждого свой любимый разговор, — заведет свою шарманку, да музыкант... Впрочем, нынче и у него шарманка завелась» [14:32]. Так как на шарманке можно было воспроизводить всего несколько мелодий, звучавших довольно монотонно, то игра на ней ассоциировалась с чем-то надоедливым, фальшивым и однообразным. Исключительное значение имеет образ шарманки в рассказе Сологуба «Жало смерти». Выражение «завести шарманку» становится для мальчика Вани метафорой мечтаний, фантазий, позволяющих ему ненадолго

отвлечься от зла мира: «как ты ни зол, а только заведешь шарманку, все зло забудешь» [13:1:578]. Позже выясняется, что это мечты о смерти, поэтому неудивительно, что музыкальным инструментом, на котором герой в своем воображении исполняет роковую танатологическую мелодию, является этот примитивный механизм. Предшественником мотива механического музыкального инструмента в творчестве Сологуба, безусловно, является органчик, игравший всего две фразы: «Разорю» и «Не потерплю» в голове градоначальника Брудастого. На связь романа «Тяжелые сны» с «Историей одного города» Салтыкова-Щедрина намекает замечание Логина, который сомневается в возможности организовать «разумную жизнь в Глупове» [14:72] (исследователи уже указывали на присутствие в тексте «Мелкого беса» интертекстуального слоя, отсылающего читателя к произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина, см., в частности, статью Н. Г. Пустыгиной [10]).

Герои «Мелкого беса» предпочитают исполнять свой *dance macabre* под аккомпанемент изобретенного в восьмидесятых годах XIX века механического музыкального инструмента под названием аристон. Это небольшой ручной органчик, разновидность шарманки, представлявший он собой четырехугольный ящик, на который помещался картонный кружок с отверстиями, который затем приводился в движение с помощью выступающей сбоку рукоятки. Инсценируя похороны хозяйки квартиры, Передонов танцует тот самый «танец на могиле», который, как он предполагает, будет танцевать Володин, радуясь его смерти. Бросив подушку, изображавшую хозяйку, на пол, присутствующие «позвали Наталью, заставили ее вертеть аристон, а сами, все четверо, танцовали кадрили, нелепо кривляясь и высоко вскидывая ноги» [12:36]. Движения танцующих дублируют отрывистые звуки механического аппарата, а их мимика и жесты ассоциируются с театром марионеток.

Образ механического инструмента символизирует для Передонова счастливое будущее человечества, когда не нужно будет работать, за человека все будут делать искусственные машины: «повертел ручкой, как аристон, и готово...» [12:253]. Однако и такое безоблачное будущее, воплощение маниловской мечты, тоже окажется безрадостным, по мнению главного героя, так как «вертеть долго скучно» [Там же]. Герой Сологуба оказал-

ся прав, предсказав одну из существенных проблем века, не решенных до сих пор. В течение всего XX столетия одной из важнейших тем в культурологии и социологии была тема опасности механизации мира. Как писал О. Шпенглер, «сама цивилизация стала машиной, которая все делает или желает делать по образу машины» [22:488].

Развивая романтическую идею синтеза искусств, символисты полагали, что первое место среди других видов искусства должно принадлежать музыке. В «Мыслях о высоком назначении музыки» один из любимых героев Гофмана, капельмейстер Крейслер называет музыку «самым романтическим из всех искусств, ибо она имеет своим предметом только бесконечное; таинственным, выражаемым в звуках праязыком природы» [2:1:55]. В исковерканном нечеловеческом мире романа «Мелкий бес» даже русская песня превращается в дикий вой. Так описывает нарратор исполнение Дарьей Рутиловой русской песни. И только в «Тяжелых снах» встречается по-настоящему красивое пение — босяков. Парадоксальное сочетание в мире безобразного и прекрасного — еще один пример характерного для Сологуба образа «поруганной красоты».

Таким образом, мотив игры получает в романах Ф. К. Сологуба многообразное воплощение, реализуясь в образах мира-театра, в котором играет спектакль, часто имеющий танатологический сюжет (как, например, инсценировка ритуала похорон в «Мелком бесе» или «спектакль умирания» в «Тяжелых снах»). Важная для Сологуба тема Лица и личины раскрывается в мотивах маски, оборотничества, карточной игры. Персонажи романов выступают в образах героев кукольного театра, в них явно выражены черты марионетки и паяца, что имеет непосредственное отношение к мотиву демонической игры, в которой человек выступает как пассивная игрушка в руках злого демиурга.

Мотивы гадания на картах и азартных игр — в карты и бильярд — связан с темой непредсказуемой судьбы и роковой случайности, которые в теоретических трудах Сологуба воплощают богини Айса и Ананке. Наконец, в романах Сологуба представлена актуальная для романтиков тема музыки и игры на музыкальном инструменте, за редкими исключениями редуцированная до темы музыкального механизма (шарманки, аристона), символизирующего бесполезность любых попыток чело-

века познать гармонию небесных сфер и приобщиться к божественной полноте мирового универсума. Под аккомпанемент такого инструмента «живые мертвецы» в романах писателя исполняют свой *dance macabre*. Об омертвлении языка героев свидетельствуют их языковые игры, в частности, каламбуры и бессмысленные упражнения в верификации.

Образы маскарада, механического музыкального инструмента, паяца стали визитной карточкой культуры Серебряного века

(вспомним драму А. Блока «Балаганчик», его же цикл «Маски», мотив маскарада и масок в романе А. Белого «Петербург», его же роман «Маски», мотив маскарада в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина», «Поэму без героя» А. Ахматовой, балет И. Стравинского «Петрушка и др.). Они нашли полноправное место в литературе абсурда, в произведениях, написанных в жанре антиутопии, и не потеряли своей актуальности в литературе постмодернизма.

Литература

1. Венцлова Т. К демонологии русского символизма / Т. Венцлова. // Венцлова Т. Собеседники на пиру. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — С. 32—58.
2. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений : в 6 т. / Э.Т.А. Гофман. — М. : Худож. лит., 1991.
3. Граматчикова Н. Б. Игровые стратегии в литературе серебряного века (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин) : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филолог. наук спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.Б. Граматчикова. — Екатеринбург, 2004. — 22 с.
4. Евдокимова Л. В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филолог. наук спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л. В. Евдокимова. — Волгоград, 1996. — 29 с.
5. Липатов В. С. Краски времени / В. С. Липатов. — М. : Молодая гвардия, 1983. — 309 с.
6. Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин» : Комментарий / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство—СПб., 1995. — С. 786—814.
7. Махов А. Е. Звукомзыкальная эротика романтиков / А. Е. Махов. // Апокриф. № 1. Культурологический журнал А. Махова и И. Пешкова. — М., 1992. — С. 35—46.
8. Михайлов А. В. Языки культуры : учеб. пособие по культурологии / А. В. Михайлов. — М. : Изд-во «Языки русской культуры», 1997. — 912 с.
9. Пильд Л. Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба / Леа Пильд. // Пушкинские чтения в Тарту 2. — Тарту, 2000. — С. 306—321.
10. Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» / Надежда Пустыгина. // Биография и творчество в русской культуре начала ХХ века : Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова. — Тарту, 1989. — С. 124—137.
11. Сологуб Ф. Искусство наших дней / Ф. К. Сологуб. // Русская мысль. — 1915. — № 12. — С. 35—62.
12. Сологуб Ф. Мелкий бес / Ф.К. Сологуб. — СПб. : Наука, 2004. — 891 с.
13. Сологуб Ф. Собр. соч. : в 8 т. / Ф. К. Сологуб. — М. : Интелвак, 2000—2004.
14. Сологуб Ф. Тяжелые сны: Роман; Рассказы / Ф. К. Сологуб. — Л. : Худож. лит., 1990. — 368 с.
15. Сологуб Ф. Театр одной воли / Ф. К. Сологуб. // Театр. Книга о новом театре. — СПб., 1908. — С. 177—198.
16. Фейхтвангер Л. Собр. соч. : в 6 т. / Л. Фейхтвангер. Т. 5 : Гойя, или Тяжкий путь познания. — М. : Худож. лит., 1990. — 525 с.
17. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк. // Проблема человека в западной философии. — М., 1988. — С. 357—402.
18. Хейзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий / Й. Хейзинга. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
19. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х—1930-х годов : автореф. дисс. на соискание учен. степени доктора филолог. наук спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. С. Шевченко. — Самара : 2010. — 39 с.
20. Шеллинг Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 1 / Ф. Шеллинг. — М. : Мысль, 1987. — 637 с.
21. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Шиллер // Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. Т. 6. — М. : Худож. лит., 1957. — 548 с.
22. Шпенглер О. Человек и техника / О. Шпенглер. // Культурология. ХХ век : антология. — М. : Изд-во «Юрист», 1995. — С. 454—496.

УДК 821.161.2-31

І. В. Романова

*Харківський інститут фінансів
Українського державного університету фінансів
та міжнародної торгівлі*

Проблема вибору власної версії буття в романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою»

Романова І. В. Проблема вибору власної версії буття в романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою». У цій статті досліджується проблема вибору власної версії буття в романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою». Аналізуючи її, автор відображає різні онтологічні ситуації, які є результатами свого / чужого вибору. Актуалізується екзистенціалістський постулат, що вибір Максима Колота безпосередньо пов'язаний з метафізичним прозрінням, яке дозволяє реалізувати фундаментальний проект. Перебування багрянівського героя в багатьох «межових ситуаціях» сприймається не як привід для розчарування та апатії, а навпаки, як можливість усвідомити власний внутрішній потенціал.

Ключові слова: *вибір, власна версія буття, метафізичне прозріння, бунт, «межова ситуація», інший, фундаментальний проект.*

Романова И. В. Проблема выбора собственной версии бытия в романе И. Багряного «Человек бежит над пропастью». В этой статье исследуется проблема выбора собственной версии бытия в романе И. Багряного «Человек бежит над пропастью». Анализируя ее, автор отображает разные онтологические ситуации, которые являются результатами своего / чужого выбора. Актуализируется экзистенциалистский постулат, что выбор Максима Колота непосредственно связан с метафизическим прозрением, которое позволяет реализовать фундаментальный проект. Пребывание багрянковского героя во многих «пограничных ситуациях» воспринимается не как повод для разочарования и апатии, а наоборот, как возможность осознать собственный внутренний потенциал.

Ключевые слова: *выбор, собственная версия бытия, метафизическое прозрение, бунт, «пограничная ситуация», Другой, фундаментальный проект.*

Romanova I. V. The problem of choice of own version of existence in I. Bahryany's novel «A person runs at the edge of a precipice». This article deals with the problem of choice of own version of existence in Ivan Bahryany's novel «A person runs at the edge of a precipice». Analyzing it, the author reflects some different ontological situations that can be defined as result of his own / somebody else's choice. The writer actualizes the existentialistic postulate declaring that Maxim Kolot's choice is directly related to metaphysical insight and it allows to realize the fundamental project. The involvement of Bahryany's character in lots of different «situations on verge» isn't accepted as a reason for disappointment and apathy, but on the contrary as a possibility to recognize his own internal potential.

Key words: *choice, own version of existence, metaphysical insight, rebellion, «situation on verge», Another, fundamental project.*

Вивчаючи роман І. Багряного «Людина біжить над прірвою», дослідники порушували питання про складність вибору Максима Колота. Так, М. Балаклицький розглядав опосередковано означувану проблему в контексті «нової релігійності» митця [3]; В. Гришко зауважував, що вибір власної версії буття героя відбувався в ситуації трагічної самотності [4:9]; а М. Сподарець співвідносив його онтологічний проект з бунтом проти законів світобудови [6:266]. Ці та інші розвідки створили плідну площину для окремого дослідження, присвяченого проблемі вибору. А тому мета нашої статті передбачає розкриття екзистенціалістського підґрунтя проблеми вибору версії буття, а основне завдання полягає в з'ясуванні особливостей її художнього втілення.

У романі вибір визначає спосіб існування особистості в цілому. Означувана проблема викликає в головного героя — Максима Колота — низку роздумів, що супроводжуються внутрішніми колізіями. Крім того, І. Багрянний удається до осмислення проблеми буття як безпосереднього результату власного / чужого виборів. У творі на посилену увагу зазначається існування людини, що варто інтерпретувати як результат чужого вибору. По суті, такий індивідуум априорі не може бути законодавцем буття, він — частина проектів Інших. Відтак простежимо нав'язування людині неорганічних сутностей, які мають визначати уніфіковане обличчя радянського громадянина. Художню реалізацію цієї тези вбачаємо в образі стелі як метафори обме-

ження суверенності особистісної позиції. Так, один з арештантів підсумовує:

Вони поставили “стелю” — і людина вже не може злетіти вгору... Той сумний голос виявив, назвавши страшну річ — “стелю” в людині. “Вони” поставили її в людині як останню межу [1:184].

Іншу ситуацію нав’язування чужих виборів простежуємо на прикладі забутої всіма італійської колонії:

Нарід, народжений бути мистцем, приневолений бути воїном, — ні, не воїном... а автоматичним убивцею, до чого він не надається, і от тепер він повзе майже рачки [1:17].

Одне слово, письменник утверджує думку про те, що свобода / несвобода людини, у якій забрано право голосу, визначається чужим вибором, який найчастіше оприявнюється через дві альтернативи: фізичної або метафізичної загибелі. У контексті багрянівського твору такий індивідуум є частиною проєктів Іншого, значить, він не належить собі.

Роман «Людина біжить над прірвою» показує ще одну буттєву перспективу особистості, а саме: балансування між власним вибором та чужим. Виявляється, у «межовій ситуації» дехто прагне віднайти компроміс між двома способами існування. Яскравим підтвердженням цієї думки є приклад з життя Соломона, що виявив неабияку особистісну гнучкість, уміло підлаштовуючись до вимог нової доби:

До революції... викладав він... Закон Божий... Після революції Соломон... був завідувачем відділу антирелігійної пропаганди... Потім прийшла війна, а з нею — епоха грандіозних катастроф... Соломон теж зазнав катастрофи... Тепер він уже балансував між двома світами, шукаючи компромісу [1:24].

Вибір цієї людини зумовлюється не готовністю обрати власну версію буття, а змінами суспільної ситуації. Детермінізм зовнішнього світу висить над індивідуально-особистісними можливостями. Відтак кожен наступний Соломонів вибір варто розглядати як утрату частини своєї самості.

Водночас багрянівська концепція утверджує тезу про те, що людина здатна позбавитися впливу чужого вибору, який обмежує свободу. Максим Колот у результаті метафізичного прозріння усвідомлює, що свобода передбачає множинність можливостей, оскільки

сама людська реальність потрактовується як проєкт. У цьому ключі символічного значення набуває образ зоряного неба як метафори суверенного індивідуального вибору:

На весь цей гурт не спав, може, один лише Максим... Він лежав... й дивився вгору, в темряву, за якою ген там десь було зоряне небо. За стелею, що теоретично існувала (а може, й не існувала?) десь у цій темряві, за дахом, за хмарами, якщо вони нависли, — за цілим рядом тяжких стель із диму, пороку й хмар — було, все ж таки, нарешті, десь зоряне небо. Зоряне небо! [1:164–165].

Герой у такий спосіб прагне самотужки обрати свій спосіб існування й відмежуватися від чужої свободи.

Вибір як фундаментальна характеристика людського існування безпосередньо корелюється з таким складником індивідуального проєкту, як метафізичне прозріння. За І. Багряним, воно сприяє переосмисленню попереднього (часто неавтентичного) життя особистості. Позбавленість людини буттєвих пасток сприяє її «загрузанню» в уречевленому світі. Відтак стабільність існування виступає найпершою загрозою для індивідуума, передусім, загрозою не реалізувати свою самість. Формування, ширше — ініціювання — Максима Колота відбувається на очах читача. Художній світ роману передає ситуацію героя до «народження», під час та після. Хоча автор і позбавляє вичерпної інформації про його життя до найважливішого моменту буття, утім, можна припустити, що з найвищою буттєвою можливістю — наближенням до смерті — він ще не зустрічався. Перед нами постає людина, яка мало чим відрізняється від інших, так само приречених на потенційну загибель — фізичну чи метафізичну. Справедливо, що І. Багрянний створює для Максима Колота рівні умови порівняно з іншими. Проте, як видно з твору, люди в цій ситуації вибудовують різні онтологічні версії.

У контексті роману «Людина біжить над прірвою» метафізичне прозріння можна потрактовувати як безпосередній наслідок перебування героя в «негативних» станах. Ситуація «виштовхування» особистості зі звичного середовища сприяє її заглибленню у внутрішній світ, що супроводжується роздумами про закони та таємниці індивідуальної реальності:

Образи перевтілень людської душі, гордий її лет... плине... перед внутрішнім зором... Час зійшовся й вирує — час усіх

часів... Буття від самих його початків... [1:272].

Очевидною стає дисгармонія між існуванням людини в тоталітарному світі та її покликанням у житті:

Велика галерея людської величі запливає кров'ю... Хтось іде по ній тяжкими чобітьми... Там, де пройшли чоботи — монументальні ботфорти модернізованого Кайяфи, стає чорно [1:272].

Таким чином, опинившись перед вибором фізичної / метафізичної загибелі, Максим Колот повинен обрати альтернативу, за яку надалі буде нести відповідальність.

Художній простір твору виразно демонструє наближення Максима Колота до смерті. У цій ситуації прозріння супроводжується усвідомленням метафізичного бунту як передумови людського існування. Протест героя оскаржує тоталітарну дійсність, яка знівельювала особистість до стану речі. Власне, про це йдеться в одному з розділів роману, що має назву «Слово до читача»:

Може, іскорка й вашого серця спалахує в тім розпачливім змаганні людської істоти, приреченої на смерть, але бунтуючої — проти всього: проти... зведеної до ролі земної піщинки істотки [1:51–52].

У цьому плані Максим Колот наближається до Сізіфової перспективи. А. Камю, осягаючи феномен метафізичного протесту, наголошував: «Бунт — це постійна даність людини самій собі. Це не прагнення, оскільки бунт позбавлений надії. Бунт — це впевненість у нівелюючій силі долі, але без примирення» [5:53]. За словами філософа, «рано чи пізно настає час, коли треба обирати між спогляданням та дією. Це називається стати людиною» [5:71].

Осмислення феномену метафізичного бунту оприявнюється через взаємини людини та світу. Присутність героя в детермінованому середовищі загрожує перспективою його розчинення в ньому. Відтак ця ситуація змушує замислитися над викликами особистісному буттю. Тому-то бунт окреслюється як перманентний процес. Як не парадоксально, але розрив між існуванням Максима Колота та його можливостями розкриває перед ним шлях до емансипації буття, що супроводжується боротьбою за себе. У зв'язку з цим, на нашу думку, заслуговує на увагу лист І. Багряного до П. Волиняка, у якому митець

згадує про попередню назву роману «Людина біжить над прірвою»:

Я працюю над книгою “Поєдинок”.
Більше полотна. Психологічне [2:216].

Заголовок указує ще на одну особливість протесту: це виклик не лише тоталітарному світу, але й собі. Багрянівський герой постає перед можливістю змінити навколишнє середовище. Оскаржуючи дійсність як систему, він утверджує унікальність свого існування.

Настанова Максима Колота на дію реалізується під час утечі з колони «смертників». По суті, цей учинок інтерпретуємо як виклик самому собі. Від цього моменту герой опиняється в перманентній небезпеці, що ставить його буття під питання. Проте, попри можливі загрози, перед Максимом Колотом розкривається бажана перспектива звільнитися. Художнє втілення емансипації людської свідомості простежуємо в образі ранку як своєрідного нового буттєвого витка особистості:

Ранок устав мовчазний і насторожений.
Він звівся над морем мертвої тиші і враз замерехтів привітно... Йому назустріч підвелися й вийшли Максим і Костик, тримаючись за руки... Який чудесний світ! Казковий світ! Так, десь це вже Максим раз бачив... Але по-справжньому, так гостро й рельєфно побачив і відчув це, мабуть, уперше, саме тепер ось тут [1:232].

Саме наближення до потенційної фізичної загибелі активізує всередині українця потяг до життя, який ототожнюється з набуттям нового особистісного статусу. Письменник художньо розкриває надможливості героя в екстремальних умовах, які дозволяють йому боротися за себе:

Але він навіть сам не знав ще всіх можливостей, не знав свого другого “я”, що сиділо в нім. А в нім сиділа друга істота, дика й несамовита, озброєна надзвичайним, сліпим, але неймовірно тонким і могутнім волевым інстинктом [1:309–310].

Герой постає як активна людина, що протягом свого існування змушена робити вибір, реалізуючи в такий спосіб свободу. Художній світ роману І. Багряного подає таку версію індивідуально-особистісного буття, що ґрунтується на поступовому розкритті можливостей та надможливостей у самому індивідумі. На тлі загальної загибелі людського письменник удається до показу тих, хто зберіг вірність собі. Тому-то в романі з'являються кілька епізодів-спалахів, за словами самого

І. Багряного, «кадрів із кінофільму», що демонструють незнищенність людського духу в ситуації війни, яка вириває особистість із її світу. Перед читачем постають образи «сина сонячного Палермо» [1:10]; матері, що вибігла на дорогу, хрестячи колону «смертників» [1:54]; солдата, що виступив в оборону німецьких воїнів [1:187]; медичної сестри, яка благає забрати поранених [1:213]. Таким чином, митець утверджує думку про здатність особистості зберігати відданість своїм життєвим ідеалам, незважаючи на всі історичні катаклізми.

Отже, у романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою» простежуємо художнє осмислення проблеми вибору власної версії буття. Аналізуючи її, письменник демонструє

різні приклади, які, відповідно, можна розглядати як результати свого / чужого вибору. Згідно з І. Багряним, особистість, що утверджує власну свободу, оприявнює самість, натомість якщо людина відмежується від такого досвіду, то стає частиною проектів Інших. Письменник відображає ще одну індивідуальну перспективу, а саме: балансування між цими можливостями. Проте митець позбавляє читача дидактичних настанов щодо того, як треба обирати. Роман доводить: той вибір є справжнім, у якому особистість не розчарувалася навіть по кількох роках свого життя. З огляду на зазначене вище, перспективними бачаться розвідки, присвячені осмисленню ситуації після вибору героїв в усіх романах І. Багряного.

Література

1. Багрянний І. Вибрані твори : у 2 т. Т. 2. [Людина біжить над прірвою : роман ; Огненне коло : повість ; Розгром : повість-вертеп ; Чому я не хочу вертатись до СРСР? ; Україна біля Тихого океану] / Іван Багрянний ; [упоряд. О. Коновал, О. Шугай ; за ред. О. Шугая ; худ. оформл. В. Василенка]. — К. : Юніверс, 2006. — 704 с.
2. Багрянний І. Листування (1946—1963) : у 2 т. Т. 1. / Іван Багрянний ; упоряд. О. Коновал. — К. : Смолоскип, 2002. — 706 с.
3. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного : наукова монографія / Максим Балаклицький. — К. : Смолоскип, 2005. — 167 с.
4. Гришко В. Невгасна віра в людину. Вступне слово / Василь Гришко // Багрянний І. Людина біжить над прірвою : роман. — Новий Ульм ; Нью-Йорк : Україна, 1965. — С. I—XIX.
5. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю ; [под ред. А. М. Руткевича ; пер. с фр. И. Я. Волевос и др.]. — М. : Политиздат, 1990. — 415 с. — (Мыслители XX века).
6. Сподарець М. П. Екзистенціальні пошуки української людини в романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою» / М. П. Сподарець // Акт. проблеми слов'ян. філ.-ї. Міжвузів. зб. наук. статей. — Серія Лінгвістика і літ.-во. — Вип. XI. — Ч. II. — К., 2006. — С. 263—269.
7. Ясперс К. Разум и экзистенция / К. Ясперс ; [пер. А. К. Судакова]. — М. : Канон + РООИ «Реабилитация», 2013. — 410 с.

УДК 821.161.2–3 Багрянний

О. О. Шапошникова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Дискурс божевілля у романах І. Багряного

Шапошникова О. О. Дискурс божевілля у романах І. Багряного. У статті схарактеризовано специфіку реалізації феномену божевілля в романах І. Багряного. Ця проблема розглядається в кількох ракурсах. Робиться спроба виділити і систематизувати прояви цього феномену у творах письменника. З одного боку, поняття божевілля є ознакою епохи, синонімом хаосу та абсурду в суспільстві під тоталітарною владою. З другого боку, — це характеристика провідних персонажів творів І. Багряного, котрі вирізняються з-поміж сірої маси обивателів, і є знаковою рисою геніальності, обдарованості, творчої природи означених героїв.

Ключові слова: божевілля, дискурс, абсурд, хаос, геній.

Шапошникова Е. А. Дискурс безумия в романах И. Багряного. В статье характеризуется специфика реализации феномена безумия в романах И. Багряного. Эта проблема рассматривается в нескольких ракурсах. Осуществлена попытка выделить и систематизировать проявления данного феномена в произведениях писателя. С одной стороны, безумие является признаком эпохи, синонимом хаоса и абсурда в обществе, находящемся под прессом тоталитарной власти. С другой стороны, — это характеристика главных персонажей произведений И. Багряного, которые выделяются среди серой массы обывателей, а также знаковая черта гениальности, одаренности, творческой натуры упомянутых героев.

Ключевые слова: *безумие, дискурс, абсурд, хаос, гений.*

Shaposhnikova O. O. Discourse of madness in the novels of I. Bagryany. In this paper, the mechanism for realization of the phenomenon of madness in the novels of Ivan Bagryany is characterized. This problem is addressed in several ways. An attempt is made to identify and organize the manifestations of the given phenomenon in Bagryany's works. On the one hand, the concept of madness is a sign of epoch, synonymous with chaos and absurdity in society under a totalitarian government. On the other hand, it is a characteristic of Bagryany's leading personages, who are distinguishable from a gray mass of ordinary people, with madness being referred to as a sign of genius, talent, and creative nature of the characters.

Keywords: *madness, discourse, absurdity, chaos, genius.*

Тема божевілля — одна з наскрізних тем світової літератури. У романтичній традиції «божевільна» людина — ознака «надзвичайного героя», який наважився бути інакшим, вдається до рефлексії й активно, одержимо прагне змінити світ. Саме таких, несправжніх або надзвичайних «божевільних» зображували у своїх творах В. Шекспір, Й. В. Гете, М. де Сервантес, Дж. Байрон, М. Гоголь, Т. Шевченко, Ф. Достоєвський, І. Франко, Л. Українка, та ін. У літературі ХХ століття це стає поширеним художнім прийомом, коли досить назвати одного з головних героїв твору «божевільним», щоб привернути увагу читача, заінтригувати, епатувати його.

Дискурс божевілля в романах І. Багряного, незважаючи на його безсумнівну антропологічну навантаженість, інтелектуальність, а також тісний зв'язок з іншими дискурсами, на сьогодні ще є недостатньо висвітленим дослідниками творчості автора. Принагідно згадували про «божевільного» Петра Сміяна з роману «Маруся Богуславка» такі дослідники творчості І. Багряного, як І. Романова та К. Степанець, — вони передусім інтерпретували божевілля головного героя як маску-захист:

Ата одна з перших усвідомлює, що його божевілля — це спосіб зберегти собі життя, що в умовах тоталітарної дійсності набуває важливого значення... [12:262]

або:

«Маска» є однією з граней цього індивіда, усвідомленим способом існування героя в суспільстві, від якого він намагається дистанціювати, втаємничивши свою сутність. Через божевілля Петро рятується від суспільних «ролей». Цікаво також, що більшість тих, хто називає його божевіль-

ним/ідіотом, насправді вважають його розумною людиною [14].

Тема божевілля у романах І. Багряного постає переважно у ракурсі саме суспільної проблематики, взаємозв'язку світу в'язниці і божевільні, разом з ними асоціюючи усю тоталітарну країну із антигуманною системою.

Розкриття теми божевілля автором виразно інтелектуалізує його романи. Згідно з концепцією М. Фуко, саме в літературних текстах можна знайти найбільш вагомий матеріал для досліджень, що стосуються такого феномену, як божевілля. Також цей відомий філософ висловив твердження, що в основі визначення феномену божевілля лежать антитези понять «норма» і «патологія», «нормальність» і «ненормальність» [17:143].

Він також відзначив соціальну детермінованість понять «нормальності» й «ненормальності», а також те, що під маскою квазінаукової об'єктивності (у визнанні людини божевільною) часто-густо приховується механіка владних технологій. Безумство усвідомлюється в межах соціальної моралі: воно перетворюється у стигмат людей, які відмовилися прийняти новий соціальний лад, його норми.

Згідно із працею Х. Ортеги-і-Гассета «Повстання мас», сьогодні більшість утвердила свій критерій: людина має бути такою, як усі (у думках, оцінках, прагненнях, вчинках тощо). Маса породила середню людину, вона вважає себе за норму, а також за головного героя сучасної історії. Ця маса витіснила усяку індивідуальність, вона «вбила» все неординарне, благородне, виняткове й видатне — воно тепер сірою більшістю сприймається як прояв божевілля» [10:120–121]. Проте саме на такому неординарному, благородному, винятковому й видатному робить акцент

І. Багрянний: ці риси притаманні провідним персонажам його творів (дискурс неогероїзму) — тим, хто своїм життям наважився протистояти волі й переконанням більшості, стати сторч у самумі мікроскопічних людських одиниць. У текстах письменника простежується апологетизація «божевілля шляхетних героїв», людей іншого формату, їхньої «маніакальності», одержимості геройськими вчинками і творчою працею. Власне, саме «божевільні» Петро Сміян і Аталея Дахно є антропологічно повноцінними людьми серед маси «нормальних» — сірих, асимільованих, зредукованих і zdeформованих, «равликізованих». (Згадаймо вислів М. Фуко: «Шлях від просто людини до людини істинної пролягає через людину божевільну» [17:512]). У такому семантичному ракурсі дискурс божевілля є дотичним до дискурсу еліти, оскільки саме ця «ненормальна меншість» — божевільні шляхетні герої і творці, нащадки лицарів-козаків — мала б скласти, за задумом автора, еліту українського народу.

Отже, І. Багрянний використовує поняття «божевілля» у двох сенсах — у прямому (клінічне), яке призводить до відчуження хворого від буття, «смерті душі», й метафоричному — як бунт проти інертних, конформістських поглядів більшості (сакральне безумство), а також як вияв емоційної екстремі. Письменник вирізняє у своїй творчості надзвичайних божевільних і звичайних. Відповідно, не безумних (а навпаки — надзвичайно розумних, обдарованих, неординарно пристрасних) і безумних (клінічних божевільних). Таке вирізнення є важливим з антропологічного погляду: письменник намагається провести межу між розумом і безумством:

По місту ходила легенда. Легенда про одного юнака, що передчасно перестав бути юнаком, бо був списаний в окрему старість — в божевілля. Це легенда про божевільного. Але не про звичайного божевільного, а про надзвичайного божевільного [2:123].

Таке накладання двох типів божевілля є знаковим для української модерної літератури ХХ ст, яка акцентує увагу на репресивному характері вітчизняної психіатрії (перегуку з «Емальованою мискою» В. Петрова-Домонтовича).

Культурологічно цікавим є порівняння автором психічного феномену божевілля і вікового явища — старості: обидва означають «відчуження від активного життя». Так

само знаходимо називання Петра Сміяна (Павлом Гуком), поряд із «божевільним», — «старцем». Старчикування Петра Сміяна кореспондує з подібним феноменом у житті Г. С. Сковороди — з його теорією нероблення [11:294–302] як протестом проти засад тогочасного суспільства.

Феномен «надзвичайного божевілля» цілком вписується в неоромантичну стилеву парадигму автора, є знаковим, специфічно багряннівським у ній. Таке «надзвичайне божевілля» безпосередньо корелює із глибоко осмисленим у письменником неоромантичному ракурсі поняттям героїзму. Божевілля також можна розглядати в контексті естетики неоромантизму як один із проявів культу ірраціоналізму.

Перевагами тих, хто наважився бути Інакшими, «божевільними», є вільність від соціальних, вікових, гендерних приписів. Згадаймо саме цей, звільнюючий сенс «божевілля» у Лесі Українки в розмові Мавки з Кирилою: «*Ти божевільна! Вільна я, вільна...!*» [15:279], шістдесятниці Ліни Костенко «Він божевільний, кажуть. Божевільний! Що ж, може бути. Він — це значить я. Боже — вільний... Боже, я — вільний!» [8:223]. У такому річищі можемо інтерпретувати тимчасове прийняття дитячої моделі поведінки Петром Сміяном у дорослому віці як вільну поведінку соціального (не клінічного) «божевільного». Така «ненормальне», безпосереднє поводження, проте, наближає героя до ідеалу автентичного буття:

Або ще розповідають, що цей Петро Сміян іноді вийде на край міста, на піски (по-місцевому конче наголос на першому складі — піски) і там з дітлахами бавиться, сам немов дитина, — нагрібає з піску вали, будує козацькі фортеці, вежі, церкви... Діти з ентузіазмом зустрічають цього будівничого... Маленькі діти бавляться з великою дитиною... [2:133].

Доречно у цьому випадку згадати слова П. А. Флоренського, який твердив, що геній — це людина, яка зберегла дитячу конституцію на все життя, бо зберегти дитячість — це означає зберегти онтологічну довіру до світу и особливу сприйнятливість, повноту сприйняття й мислення, відкритість світу, закоріненість у ньому, а також уяву та пов'язані з нею іносказання й метафоричність як найвищу пізнавальну здатність [16:156].

Будучи апологетом надзвичайних божевільних, які наважилися бути інакшими, мен-

шістю серед більшості, І. Багрянний подав у романі «Маруся Богуславка» яскравий приклад справжнього божевільля душевно хворої людини:

Давид, яко «начальник» і «блюстителю ладу», ударив на сполох і зчинив велику бучу — бігав з вулиці в вулицю, з двору до двору, ловлячи злодія, шукаючи п'яте колесо; переймав усіх перехожих і вимагав повернути вкрадене п'яте колесо; а оскільки п'ятого колеса ніхто не хотів повертати, то Давид, виявляючи неабияку енергію й ініціативу, викликав поліцію на місце трагедії з тим проклятим «п'ятим колесом»... [2:124].

Цікавим є той факт, що клінічний божевільний Давид насправді жив на Охтирщині, що зафіксовано земляком І. Багряного — Б. Антоненком-Давидовичем у його спогадах «Курйозні зустрічі на довгій дорозі. Свої дурні»: «Манією Давида Феоктистовича була ніби служба в «сыскной» поліції, якою він дуже пишався й намагався старанно виконувати: досить було комусь сказати Давидові Феоктистовичу, що десь на вулиці загубилось п'яте колесо до воза, як він одразу ж кидався на пошуки» [1:522–524].

Пересічна людина, людина маси, натовпу зазвичай стигматизує «ненормального», жахається його, відчужується від нього, адже згідно із М. Фуко, «безумство — це присутність смерті тут і зараз» [17:256]:

А тим часом Сміян опинився в повній ізоляції. Отак — ніби між людьми, а отак — в'язень, оточений муром жаху. Цілковита й страшна самотність. О «перестраховко»! Кажуть, що перші дні люди просто кидалися врозтіч при появі божевільного. Хоч він і не кидається на людей, але — «ану ж кинеться»! А головне — ану ж запідозрять у співчутті йому! [2:127].

Така стигматизація, за логікою тексту І. Багряного, зникає, й обертається апологетизацією, якщо звичайний «ненормальний» доводить свою надзвичайну «ненормальність» — витворює геніальні культурні цінності. Таким чином відбувається легітимізація «надзвичайної божевільності» через вияв таланту «надзвичайно божевільного». У романі «Маруся Богуславка» відбувається своєрідний реверс зайвих людей: «зайвий» Петро Сміян стає затребуваним громадою як театральний художник-декоратор, насправді ж зайвими людьми виявляються високопосадовці міста Нашого.

Людину спостережливу й непересічну, незвичайну феномен божевільля інтригує. Наприклад, Аталея Дахно спостерігає за мерехтінням граней особистості «божевільно-небожевільного» Петра Сміяна, відверто бажаючи у ньому знайти надзвичайну людину, рівну їй, — сміливий, відчайдушний, талановитий, небуденний:

Проте Аті впало в око, як перше блискавичне й безпосереднє враження (а перше враження, кажуть, буває завжди вірне), що в тім обличчі, як і в усій фігурі, **немає зовсім нічого від божевільля, нічого божевільного**, анічогісінько: обличчя зовсім нормальне, лише вражає своєю відчуженістю, своєю суворістю, своєю зосередженістю й укрите ряботинням, як сталюю кольчугою. А щоб сказати точніше, — вражає своєю **небуденністю** й суворою мужеською красою [2:135].

Розкриттям цього аспекту теми божевільля І. Багрянний зробив свій внесок і в розкриття одвічної таємниці психології творчості. Слідом за А. Шопенгауером, котрий твердив:

Кожен, хто писав геніально, бачив духів. Адже якби він сприймав дійсність, прилаштовувався до людської думки взагалі чи до хиб свого часу, то не висловлювався б так влучно кожним словом впротизагу і цій думці, і цим хибам... [18:174],

а також К.-Г. Юнгом, який інтерпретував «бачення духів» в іншому ракурсі, пояснюючи це явище як вихід на надособистісні рівні, які долучають людину до осягнення космічної чи божественної всеєдності» [19:143–145], автор стверджує неоромантичну концепцію мистецтва:

Як мистець сам, тобто до певної міри фантаст і «ненормальний», за його власним висловом, він мав свою оригінальну теорію (напівсерйозну-напівжартівливу) про те, що великі, неймовірно хороші речі неодмінно межують з божевільям, а звідси — вони часом криються там, де ми ніколи й не запідозрюємо [2:188].

Зв'язок із трансцендентним підтверджує і спокійне, пророче усвідомлення такими «надзвичайними божевільними» свого призначення:

Ще що вразило Сластьона, це те, що Сміян ані збентежився, ані здивувався, а просто сприйняв факт його розшуків та заінтересованості його ескізами як явище абсолютно закономірне й саме таке, яке й мусило би статися неминуче... [2:188].

Репрезентація феномену божевілля підтверджує обізнаність автора із психоаналітичними студіями. Зокрема, світ клінічного божевілля подано як інфернальний, зображений через відповідні образи, що корелюють з традиційними картинами потойбіччя:

Помалу все почало мішатися в суцільний кошмар, в маячіння... Голова так горіла, що здавалося, вона ось — ось розірветься, як казан, розсаджений парою [6:201].

Дискурс влади і дискурс божевілля в романах І. Багряного тісно взаємопов'язані, оскільки психіатрія зображеної автором епохи мала репресивний, каральний характер: люди при владі (нормальні) запроторювали у божевільню неугодних, неблагонадійних, політичних маргіналів (ненормальних): саме таким чином опинився у божевільні Петро Сміян; серед письменників — В. Сосюра, Т. Осьмачка, пізніше — дисиденти 60–80-х років ХХ століття.

Есхатологічні жахіття, породжені ХХ століттям, з їхнім оголенням психологічних основ людини, «змиванням гриму» актуалізують проблему розрізнення норми та девіації, психічного здоров'я і божевілля. Абсурд світу викликає стан божевілля, але прояви абсурду в поведінці героїв, водночас, є панацеєю від божевілля. Поборення абсурду абсурдом — таку профілактику нервової перенапруги через безглуздя й цинізм у спілкуванні, своєрідну інтелектуальну гру, проходили персонажі роману «Сад Гетсиманський»:

Це була мішанина соромітництва, матюкні, цинічної бравади вбивць, сексуальної словесної лихоманки й високої температури алкоголю. І найсумнішим було те, що все це були на вигляд здорові, нормальні, ще й гарні селянські хлопці. Вражало саме протиріччя між враженням зоровим і враженням слуховим. Ні, це лише бравада, страшенно гіперболізована бравада! Доведена до потрясаючого абсурду. «Спосіб самозахисту перед божевіллям», як висловився колись один професор-психіатр про це саме явище в концтаборах [3:98].

При цьому гра (у будь-що) та відтворення наративів в'язнями є програванням ситуацій життя, а відтак, засобом бодай уявного долучення до життя за відчужуючих від життя умов. (Відмовившись від такого способу рятування рештків своєї притомності від безумства — опускання «на самий низ» й гри із Саньками-«босяками», — божеволіє професор Гепнер).

На думку В. Руднева [13], безумство настає там, де людина не бачить мову спілкування зі світом. Сам І. Багряний, перебуваючи у в'язниці під слідством, просив слідчого дозволити йому читати (це також можна вважати актом невідчуження від світу, від Іншого, діалогом між автором твору й читачем-реципієнтом), аби не збожеволіти, і передати йому в камеру вірші А. Белого і Г. Гейне [9:64].

Таким чином, випробування людини на фізичну й психічну міць у надзвичайних умовах — одна з основних тем романів І. Багряного. Чоловік-українець має сильне тіло і міцну нервову систему, яка протистоїть божевіллю навіть за нелюдських умов, але українська жінка у романах (мати Стешенка («Маруся Богуславка»), Катря («Сад Гетсиманський»), може бути психологічно тендітною, слабкою, «має право» на божевілля, якщо втрачає сенс життя (зосереджений у сфері кохання і родини) — через загибель коханого, дитини — ця традиція йде від Т. Шевченка з його причинами і збожеволілими дівчатами.

Максималізм як прояв неоромантичного героя, ознака неоромантичної аксіології, його «божевільність» як емоційна екстрема — притаманні героям романів, яким він симпатизує. Це саме ті герої, які вписуються в неоромантичну парадигму — герої й лицарі, й неодмінно саме молоді люди (таким чином дискурс божевілля пов'язаний із віковим дискурсом):

...було, є й завжди так буде, що молодь запалюється альтруїстичними ідеями і рухає суспільства своїм безумством [4:373].

Безумству хоробрих і молодих віддали також свою данину романістки-вітаїсти А. Любченко, М. Хвильовий, Б. Антоненко-Давидович, Ю. Яновський.

Порівнюючи репрезентованість теми божевілля в І. Багряного і М. Хвильового, слід зазначити, що у багрянівських текстах немає повсюдних — як у головних героїв М. Хвильового — проявів невротичності, душевної розколотості, розірваності, що зумовлені не зовнішніми (в'язничні умови), а внутрішніми причинами (боротьба із собою). Художній світ І. Багряного — це не світ метабожевілля (іманентно безглузлого людського життя, позбавленого будь-якого сенсу), а світ «божевільних ситуацій», в яких опиняються герої творів. У романі «Людина біжить над прірвою», вийшовши живим із таких «божевільних ситуацій», герой у нагороду отримує світ

психічної гармонії — сім'ю, рідний дім, закоріненість у рідний ґрунт. Таку закоріненість, яка є підвалиною психічного здоров'я будь-якої людини, а відтак, — антропологічною основою патріотизму, І. Багряний зобразив конкретно-чуттєво, використовуючи знакову для його творчості категорію тепла (синонім добра):

йшли...занурюючи босі ноги в гарячий пісок до болю рідної, прекрасної, благо-словенної землі [3:378].

Тріумфом перемоги над пекельним світом божевілля є образне постулювання «царства Божого на землі»: образи Максима, сина Бориса й пташки, що співає-сміється, вкладаються у триаду — Отець, Син і Святий Дух.

Отже, розколотий, деструктивний, апокаліптичний світ поданий у творі крізь призму бачення цілісної, духовно монументальної, позбавленої невротичності натури автора, відтак цей світ є потенційно зціленим, гармонійним, і саме оптика автора — І. Багряно-

го — є визначальною в тому, що феномен клінічного божевілля репрезентовано у романах як виняток, темпорально-локальну ситуацію, а не як тотальну епохальну даність. Така оптика письменника не є спрощенням, примітивізацією бачення світу і людини, а лише інстинктивним несприйняттям тотальної деструкції як «ситуації неіснування», «території смерті», — отже, віра в людину до останнього подиху була радше способом вижити для душі Поета і Митця, ніж «незнанням реалій життя», оскільки І. Багряний на власні очі бачив і, як ніхто інший, відчув на собі усі жахіття й божевілля епохи і спромігся усе це втілити в художніх творах.

Перспективним вважаємо студіювання специфіки реалізації феномену божевілля у поезії й драматургії І. Багряного, а також проведення компаративістського дослідження щодо репрезентації цього феномену у творах І. Багряного й інших українських письменників ХХ століття.

Література

1. Антоненко-Давидович Б. Д. Твори : у 2 т. / Борис Антоненко-Давидович. — К. : Наук. думка, 1999. — Т. 2 : Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування. — 656 с.
2. Багряний І. Вибрані твори : у 2 т. Т. 1 / Іван Багряний. — К. : Юніверс, 2006. — 582 с.
3. Багряний І. Вибрані твори : у 2 т. Т. 2 / Іван Багряний. — К. : Юніверс, 2006. — 704 с.
4. Багряний І. Листування : у 2 т. Т. 1. 1946–1963 / Іван Багряний. — К. : Смолоскип, 2002. — 705 с.
5. Багряний І. Публіцистика : доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе / Іван Багряний. — К. : Смолоскип, 1996. — 855 с.
6. Багряний І. Сад Гетсиманський / Іван Багряний. — К. : Наук. думка, 2001. — 548 с.
7. Багряний І. Тигролови / І. Багряний. — Х. : Ранок, 2009. — 256 с.
8. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. — К. : Дніпро, 1989. — 559 с.
9. Миронець Н. Слідчі справи Івана Багряного / Надія Миронець // Слово і час. — 1995. — № 5–6. — С. 62–70.
10. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. — 1989. — № 3. — С. 119–154.
11. Петров В. П. Теорія «нероблення» Гр[игорія] Сковороди / В. П. Петров // Розвідки / В. П. Петров ; упоряд., передм. і приміт. : В. С. Брюховецький. — К. : Темпора, 2013. — Т. 1. — 2013. — С. 294–302.
12. Романова І. В. Екзистенціалістське прочитання мотивів ролі та маски в романі І. Багряного «Маруся Богуславка» / І. В. Романова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. — 2010. — Вип. XXIII, Ч. 3. — С. 258–266.
13. Руднев В. П. Психотический дискурс / В. П. Руднев // Логос. — 1999. — № 3 (13). — С. 113–132.
14. Степанець К. В. Принципи одивнення соцреалістичної ритуалізації суспільної поведінки у романі І. Багряного «Маруся Богуславка» / К. В. Степанець [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://nadoest.com/k-v-stepanecse>.
15. Українка Л. Зібрання творів / Леся Українка : у 12 т. — К. : Наук. думка, 1976. — Т. 5. — 336 с.
16. Флоренский П. А. Сочинения. В 4 т. : Т. 4. Письма с Дальнего Востока и Соловков / П. А. Флоренский. — М. : Мысль, 1998. — 795 с.

17. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. — СПб. : Книга света, 1997. — 576 с.
18. Шопенгауэр А. Введение в философию / Артур Шопенгауэр. — Мн : Белорусский дом печати, 2000. — 208 с.
19. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Собрание сочинений : в 19 т. Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке / К. Г. Юнг / Пер. с нем. — М., 1992. — 320 с.

УДК 821.161.2/7.08 Стус

А. М. Маркіна

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Бог і Господь як чинники художнього світу Василя Стуса

Маркіна А. М. Бог і Господь як чинники художнього світу Василя Стуса. У статті розглянуто особливості функціональної семантики двох словообразів Бог і Господь, що займають центральне місце в релігійній картині світі і виражають поняття, ідеї та сенси, фундаментальні для християнського дискурсу. Визначено й схарактеризовано основні ідіостильові риси словообразів, взаємодію традиційного та індивідуально-авторського начал. Простежено вираження базових для художнього світу В. Стуса ідей та ціннісних сенсів.
Ключові слова: *поетична мова, словообраз, семантика, релігійна картина світу, номінації, оцінні значення, слововживання.*

Маркіна А. М. Бог и Господь как факторы художественного мира Василия Стуса. В статье рассмотрены особенности функциональной семантики двух словообразов Бог и Господь, которые занимают центральное место в религиозной картине мира и выражают понятия, идеи и сэнсы, фундаментальные для христианского дискурса. Определены и охарактеризованы основные идиостилистические черты словообразов, взаимодействие традиционного и индивидуально-авторского начал. Прослежено выражение базовых для художественного мира В. Стуса идей и ценностных сэнсов.
Ключевые слова: *поэтический язык, словообраз, семантика, религиозная картина мира, номинации, оценочные значения, словоупотребление.*

Markina A. M. The God and the Lord as factors of artistic world of Vasyl Stys. It has been considered the characteristics of functional semantics of two wordimages the Lord and the God in the article, which have central place in and express concepts, ideas and sences, which are fundamental for a Christian discourse. It has been denoted and characterized special self-stylistic roughs of wordimages, interacting traditional and author's individual basis. It has been deduced express basics ideas and sences for artistic world of V. Stus.
Key words: *poetic language, wordimage, semantics, religion picture of the world, nominations, estimation meanings, word usage.*

Мовознавці неодноразово зверталися до вивчення різних питань, що стосуються складу поетичного словника та символіки В. Стуса [5; 6; 8], особливостей метафорики та епітетики [4; 1], синтаксичної організації віршів письменника [2; 3] тощо. Однак релігійна лексика як засіб художньої концептуалізації світу та спосіб вираження базових для поетичної практики В. Стуса сенсів та художніх ідей ще не була предметом спеціального аналізу. Цим і зумовлена актуальність означеної теми. У контексті сучасного розуміння В. Стуса, що сформувались на сьогодні у вітчизняному літературознавстві та мовознавстві, видається важливим звернутися до питань про функціональне навантаження двох

стрижневих для релігійної лексики та символіки словообразів — Господь і Бог. Поширеність в українському лінгвокультурному просторі прецедентних текстів значною мірою визначають і спрямовують особливості індивідуально-авторського використання релігійних символів та образів взагалі, аналізованих зокрема.

У релігійних дискурсах асоціативно-сміслові навантаження Бога і Господа характеризується високим ступенем стереотипності, стійкості. Значною мірою це впливає на способи та прийоми їх індивідуально-авторського використання. У зв'язку зі сказаним виникає необхідність з'ясувати деякі головні параметри функціонально-

семантичних особливостей цих назв в національній семіосфері.

В українській лінгвокультурній традиції тісно переплітається і взаємодіє семантика двох номенів — Господь і Бог. На перший погляд, вони не лише тотожні своїм значенням, а й функціонально. Бог — першооснова реальності, верховна надприродна сутність, яка обдарована вищим розумом, абсолютною досконалістю і всемогутністю, є творцем світу і причиною всього, що в ньому відбувається. Передбачає неосяжну віру і виступає як об'єкт культу [7]. Господь (Господар, Пан) — звертання до Бога в українській мові, відображає статус Бога, як носія влади над життям і смертю, і особисто над людиною [7]. В українських фразеологізмах вони часто взаємозамінюються. Наприклад: *може Господь [Бог] милосердний не все лихо роздасть, ище останецця; Бог [Господь] з вами; Госпідь [Бог] з тобою, що се ти! нехай Бог [Господь] скарає того, хто довів до того*. Утім більш широкі контексти свідчать про інше: окрім спільних ознак, Господь і Бог відрізняються певними функціональними відмінностями, що зумовлює неможливість їх субституції, наприклад у виразах: *не так Бог, як лихі люде; кого Бог хоче покарати, то перше розум відійме; Господь не вгодить, не то щоб одно другому вгодило; хай вас Господь подержить на сім світі*, що, на наш погляд, свідчить про деякі приховані, зовнішньо не виражені відмінності емоційно-експресивного інтонування цих словообразів.

В українській народній словесності тексти малих жанрово-композиційних форм виражають широке поле ідей та смислів, що репрезентують Бога/Господа як дарителя: *Бог дасть — най бог дасть; Боже вас благослови — и батькови, и материны молитви; захисника, помічника: кинь мене, Боже, де мене не треба; Господи, злізь та подивися; милуючого й караючого: хай Бог милує; боронь Боже; карай, Боже, тім довіку кожного нехай Господь скарає того, хто довів до того, раз по раз акцентуються побажання і прохання до Бога/Господа: хай вас Господь подержить на сім світі; пошли ім, Боже, многа літа. — ...на світі пожить!; незбагненність його волі: сильного руку Бог один судить; сам Бог людям не вгодить; Господь не вгодить, не то щоб одно другому вгодило*.

У релігійній картині світу Господь і Бог для свідомості мирянина постають як особливі об'єкти комунікації, що окреслюють вектор

небо-земля. Господь/Бог є центром внутрішнього життя людини, до якого вона повсякчас звертається зі своїми запитаннями, мольбами, проханнями, побажаннями, прагнучи знайти відповіді на питання, що хвилюють особистість. Ця особливість стосується і художньої мовної особистості. Звернімо особливу увагу на здавалось би чисто формальний складник поетичної мовної практики В. Стуса: використання номінації Господь як звертання. «Тугий небокрай, погорбатілий з люті/ гірких дорікань. / О піддайся покуті/ самотності (**Господи**, дай мені жись!)» («Гойдається вечора зламана віть»); «**Господи**, гніву пречистого/ прошу — не май зле./ Де не стоятиму — вистою./ Спасибі за те, що мале/ людське життя, хоч надією/довжу його в віки» («Господи, гніву пречистого»); «Тиші дай./ **мій господи**. Зніми з душі бажання/ нових чининь. Дай можновладну смерть/ для успокоєння./ Та найперше —/ Дай тиші, **господи**» («О боже, тиші дай! О боже, тиші!»). Поет часто звертається у своїй художній практиці до цього словообразу. За нашими підрахунками, зробленими на матеріалі збірки творів В. Стуса у 12 томах (1, 3, 5 томи), слово Господь використовується в текстах автора як звертання 33 рази. За цим стоять базові, можна сказати, концептуальні складники художньої свідомості поета, що відображають напружений, надзвичайно болісний і драматичний діалог поета із Господом. Зміст цього діалогу проявляється в емоційно-експресивному рисунку мовлення ліричного героя. Як правило, контексти із номінацією Господь відзначаються високим емоційно-експресивним забарвленням, вони виявляють повну відкритість душі і серця поета. За своїм змістом діалог поета з Богом недвозначно демонструє молитовно-прохальні інтонації автора, формальним засобом вираження яких є дієслова: *дай, скажи, прости, подай, спаси, наобіцяв*. Бог — це щось неосяжне, таємниче, він вбирає в себе уявлення про душу, соборності, доброти, відкритості, ширості. Бог є осередком духовного життя, об'єктом поклоніння і об'єктом звертання (*Господи, дай мені жись! Тиші дай, мій Господи*). По суті, поезія В. Стуса у своїй такій своїй якості демонструє інтенції прохальної поетичної молитви. Лише в окремих випадках звертання до Господа використовується з метою його прослави: «**Господь!** Світ не святиться —/ побожеволіли ми./ Ходить господь із кадилом —/ чадом безсонних ночей/ щось мені світом водило./ а не закрило очей» («Церква святої Іри-

ни»); «Лиш від себе з боку/ ти подивляєшся
пустку порожнеч./ **о господи**, страшні твої
оброки./ які ти завжди правиш од предтеч»
(«Зима 1830 р.»); «Так повік карай./ **господи**,
і поєднай всевладно/ воду, небо й твердь»
(«Зринув дощ — і серце захмеліло»).

Відзначені особливості спостерігаємо
і в тих поетичних контекстах, де слово Гос-
подь ускладнюється оцінними означеннями:
«У синіх вітражах, б'ючи, як млість./ вже зо-
лота спалахує подоба./ і біла пучка тягнеться
до лоба./ і серце підкріплює благовість./ **о ми-
лосердний Господи!** Знову душа постала
з тліну всежива!» («Той образ, що в від сло-
нах мерехтить»); «Благаю повсякчас./ ти, **Го-
споди всевишній**, карай нас, многогрішних./
а не забуде нас». («І навалились дні...»);
«Мавши двох голубів —/ того Анакреона./
знаного пустуна./ що, як квітка, втішається./
сам трояндою клечаний./ **господи громадай-
ний!**» («Пісня блукальця під час бурі»).

У Стусовій поезії наявна широка парадигма
предикатів зі словом Господь, що у свою чергу
акцентує на багатofункціональності й полі-
семічності божественного начала для поета.
*Господь наобіцяв гетьманські привілеї; Гос-
подь живущих не прощає; Господь нагородив;
стріне тя Господь на небесах.* Іншим поетика-
льним засобом вираження художніх ідей Васи-
ля Стуса є вживання слова Господь як суб'єкта
дії. В окремих випадках спостерігається прони-
кливе, глибоко особисте, трепетне зображення
Господа, наприклад: «**Господь усміхнувся.** Він
з радістю чує./ ще серце людське не занурилось
в гріх» («Бог і баядера»); «Під райським дере-
вом кохана жде./ а яблука червоно-золотаві/ мій
син збирає в радості і славі./ його за руку **пан-
господь** веде» («Ледь очі стулиш — дерево
росте»). Громадянська позиція автора значною
мірою співвідноситься з громадянською пози-
цією Т. Шевченка, можливо, звідси й алюзії на
Шевченкове слововживання слова Господь.
Наприклад: «Не нам на прю з тобою стати!/ Не
нам діла твої судить!/ Нам тільки плакати, пла-
кати, плакати/ І хліб насущний замісить/ Крива-
вим потом і сльозами» («Кавказ»); «Упасти
господові в ноги/ і відмолити всі гріхи./ і попа-
лити всі дороги./ і загубити всі шляхи./ Аби,
померлий, я воскрес/ і пробудився жити знову./
щоб **стати з господом на прю**» («Упасти гос-
подові в ноги»).

Оцінний погляд ліричного суб'єкта у пое-
зії В. Стуса на життя здійснюється крізь при-
зму символічного осмислення світу оцінного
поля Господа. Звідси культивовані поетом

номінації на зразок: *Господні блага, Господні
брами, Господне веління, Господні скрижалі*
та інші. Наведемо кілька прикладів: «Світ
живе добром/ **Господніх благ**. Отож, корись
потворі./ що верховодить нам в лютім горі./
Ні, скрутили палісандровим хрестом/ ти не
прикрив» («Блідава зелень молодих суріп»);
«Мій любий сину, час мене повів/ за ці не-
людські грізні загороди./ де зібрані прикутою
забродо/ чи не справіку п'ють **Господній
гнів**. Стоять мов кволі тіні проти лиха./ аби
спізнати: смерть — то справжня втіха» («Про
що тобі я можу повісти»); «І не марнуй че-
кання плинних днів/ і не гніви **Господнього
веління**. Життя — то кара. Кара — благос-
тиня./ А ми — коткі, мов валуни віків» («Па-
хтять кульбаби золоті меди»). Окремі з аналі-
тичних номінацій у поезії В. Стуса викорис-
товуються неодноразово. До таких належить,
зокрема, вираз *господні скрижалі*. Напри-
клад: «Дорога долі неперейдена./ вилискуючи
синім жалем./ сховалася за ожередами./ де за
господньою скрижаллю/ життя від тебе від-
вернулося —/ і задаремні нарікання» («Так
і живи: шукай утрачене»); «Там пралюдства
суть глибинна/ в чистоті і правді зрине./ як
нагірні маєстати/ люди взнали шанувати./
щоб **господні ці скрижалі**/ їх провадили на-
далі» («Так і живи: шукай утрачене»). Куль-
тивування поетичного образу *господні скри-
жалі* навряд чи можна пояснити чисто фор-
мальними моментами. На нашу думку, за
продуктивністю використання словообразу
Господні скрижалі стоїть явище глибокозміс-
товного ідеологічного характеру. В умовах
соціальної апатії, втрати моральних орієнти-
рів, духовного збайдужіння для поета над-
звичайно важливим є звернення до засад бут-
тя, втілених у Божих заповідях. По суті, сло-
вообраз *господні скрижалі* являють собою
прецедентний феномен, і автор відсилає чи-
тача не до самодостатнього самого біблійно-
го образу, а до його ціннісного змістового
наповнення. Як пам'ятаємо, скрижалі — це
заповіді Божі, які отримав Мойсей: 1. Я є Го-
сподь Бог твій, нехай не буде у тебе інших
богів, крім Мене; 2. Не роби собі кумира
і всякої подоби з того, що на небі вгорі, або
на землі внизу, і що у воді під землею: не по-
клоняйся їм і не служи їм; 3. Не згадувай імені
Господа Бога твого даремно; 4. Пам'ятай
день суботній, щоб святити його: шість днів
працюй і виконуй у них всю роботу свою,
а день сьомий — субота — для Господа Бога
твого; 5. Шануй батька твого і матір твою,

і добре тобі буде, і довго житимеш на землі; 6. Не вбивай; 7. Не чини перелюбу; 8. Не кради; 9. Не свідчи неправдиво проти ближнього твого; 10. Не жадай дому ближнього твого, не жадай жони ближнього твого, ані раба його, ані рабині його, ані вола його, ані осла його, ані всякої худоби його, ані всього, що у ближнього твого [10]. Саме крізь призму всього біблійного тексту декодується Стусова поезія.

Конструювання Стусових поетичних контекстів здійснюється за принципом «текст у тексті», тому вся семантична організація поетичних контекстів детермінується взаємодією авторського і перцептивного біблійного текстів. І тут виявляється, що базова ціннісна настанова Василя Стуса тісно пов'язана з пізнанням Божого промыслу й волі. Наприклад: «Пізнаєш ти ачей/ **Господніх воць** насланья/ в поконі квітування/ і виквіті смертей?! А перемігся — ти?! А серцем — перемігся?! О дух мій, не гнітися/ од смерку й самоти» («Насланья — от і вже!»); «Ці перелети щастя і смертей./ ці недалети./ зигзаги рук і плетива очей —/ **господні мети**» («Яким єдвабом повен жайворон»); «Блаженний край/ наблизився — **господнім насиланням**/ на чорну цятку болю ти змалів./ напружений останньою жагою». («Вже цілий світ — на кінчику пера»). Справжнє буття може здійснюватися лише на основі засвоєння і дотримання Божих заповідей. Неодноразово поет звертається до словообразу Господньої руки або Господньої долоні, наприклад: «Звелася **длань Господня**/ і кетяг піднесла/над зорі великодні/ без ліку і числа» («Звелася длань Господня»); «Так, забарвлений лист чує **господня рука**,/ стулиться тут же в кулак; ці найчудовіші форми./ що зростають двогенно, мають водносталь ввійти» («Метаморфоз рослин»). Змістовірна спроможність словообразу Господньої руки (долоні, длані) виявляється лише в тому випадку, якщо, спираючись на інтенції християнської свідомості та знання загальнокультурних контекстів, розуміти спрямований угору, до неба рух людини через Господню долоню. Піднесення ліричного героя до неба або до Господа здійснюється лише тому, що сам герой є глибоко віруючою людиною. Його зустріч із Богом і підносить до Всевишнього — його чеснот, благості, добра тощо.

Зовсім несподіваним на тлі стереотипних виразів *Господня кара*, *Господнє насилання*, *мир Господній*, *Господнє веління* є словообрази *Господнє вікно*, *Господні кроки*. «Нікого

довкруги нема./ лише **господні кроки**./ Він походить по світах./ готує день майбутній/ і назначає по зірках/ молитви, ледве чутні» («Поснули люди — щедра тьма»); «Коли ж відкрились жили — стало тепло./ немов коло **господнього вікна**/ із провітком (хоч бай- дуже — куди:/ у визволення ачи почезання)» («Жаль»). Прикметною ознакою поезики В. Стуса, яка пов'язана із використанням базового для православного дискурсу слова Господь, є настанова на актуалізацію символічних значень, що повною мірою виявляється в широких контекстах книжної культури. Це стосується не лише аналізованої номінації, але й її найближчого оточення. Показовим з цього погляду видається цей контекст: «Мертвий сон галактик/ як не здушить нас./ Спати. Спати. Спати./ Бо — минувся час./ Ніч блукає глупа/ у глухім степу./ Хто ж це так протупав./ тупу-тупу-пу?! Чи яка почвара?! Чи який відьмак?! Чи **господню кару**/ насилують так?» («Мертвий сон галактик»). Наскрізним для цитованої поезії є лейтмотив сну, який необхідно розуміти як символічне вираження забуття, втрати зв'язку із Богом, втрати духовних орієнтирів. Світ, позбавлений Божого начала, постає як такий, що сповнений темряви, примар, мовлячи інакше, — це світ нелюдський. Невипадково він осмислюється ліричним героєм через образ Господньої кари. Взагалі єдність земного і небесного начала або, навпаки, розрив між ними є визначальним для поетичного світу поета. Характерними у цьому зв'язку є поетичні контексти, в яких виражається ідея вияву Господньої волі у земному світі.

Звернімо увагу на ще один важливий момент поетичного слововживання релігійної лексики В. Стусом. Світ у зображенні письменника постає не лише як такий, що створений Господом, а й світ, в якому присутній сам Всевишній або його посланці. Наприклад: «**Господній посланець**/ любов'ю ти спиняв отого вбивцю./ що цілий вік точив із тебе кривцю./ в руці тримавши смертний рішенець» («Блідава зелень молодих суріп»); «Ой, і не щаслива/ ти, чорнобрива Галя, чорнобри.../ Пустіть мене, о любочки, пустіть!/ Голосить Галя, криком промовляє./ і полум'я з розпуки розпукає/ а **Пан –Господь** і дивиться, й мовчить» («Горить сосна — од низу до гори»); «Під райським деревом кохана жде./ а яблука червоно-золотаві/ мій син збирає в радості і славі./ його за руку **пан-господь** веде» («Ледь очі стулиш — дерево росте»).

Отже, використання базових для християнського світу номенів Господь/Бог знаходить широке вираження у творчості В. Стуса. Окрім стереотипних, загальновідомих смислів, автор прагне відшукати і передати своє власне розуміння — Божої волі, замислів тощо. Письменник веде напружений діалог із Всевишнім, демонструючи тим самим його важливість і не-

розривність з людською долею. Тому не випадковою для поетичної практики письменника є велика кількість звертань та дієслів прохальної семантики. В. Стус, розуміючи всю залежність людини від Бога/Господа, закликає всіх у часи зневіри повернутися до Божих заповідей. Лише вони можуть допомогти людям вийти з пекельного кола, апатії та забуття.

Література

1. Беценко Т. Лінгвостилістичний аналіз поезій Василя Стуса / Т.Беценко // Дивослово. — 1997. — № 8. — С. 17—21.
2. Данильчук Дмитро Васильович. Поетичний синтаксис Василя Стуса в аспекті художньої комунікації : дис... канд. філол. наук : 10.02.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут філології. — К., 2006. — 159 арк. — Бібліогр. : арк. 142—159.
3. Загнітко А. П. Синтаксична поетика Василя Стуса: тенденції і закономірності / А. П. Загнітко // Лінгвістичні студії: зб. наук. праць. / наук. ред. А. Загнітко [та ін.] — Донецьк : 1998. — Вип. 4. — С. 133—136.
4. Калашник В. С. Епітет у поетичному ідіостилі Василя Стуса / В. С. Калашник, М. І. Філон // Людина та образ у світі мови : вибрані статті — Х., 2011. — с. 136—139.
5. Коцюбинська М. ПОЕТОВЕ «САМОСОБОЮНАПОВНЕННЯ» Із роздумів над поезією і листами Василя Стуса / М. Коцюбинська // Сучасність. — 1995. — № 6. — С. 15
6. Лупол А. В. Онімний простір у поезії Василя Стуса : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / А. В. Лупол ; Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. — Одеса, 2011. — 19 с.
7. Основи релігієзнавства: словник релігієзнавчих термінів [Електронний ресурс]. — режим доступу : <http://subject.com.ua/philosophy/religion/37.html>. — Назва з екрану.
8. Симоненко Т. О. Символіка кольорів та їх відтінків у поетичній мові В. Стуса / Т. О. Симоненко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. — 2012. — № 1014. — Вип. 65. — С. 55—58.
9. Стус Василь. Зібрання творів: у 12 т. / гол. ред. Д. Стус [та ін.] — К. : Київська Русь, Факт, 2007. — 2009. (Бібліотека журналу «КИЇВСЬКА РУСЬ»).
- Том перший: Ранні вірші (сер. 1950-х — початок 1960-х рр.), ДЕЛО № 13 / БЕ 1339, Круговерть, Вірші 1960-х років / передмова К. Москальця. — 560 с.
- Том третій : Час творчості / Dichtenszeit. — 2008. — 752 с.
- Том п'ятий : Памплісети (Найповніший незавершений корпус). — 2009. — 560 с.
10. Християнський портал [Електронний ресурс]. — режим доступу: http://www.truechristianity.info/ua/books/zakon_bozhyi/zakon_bozhyi_079.php. — Назва з екрану.

УДК 821.161.1 — 1 Пригов. 09

П. Н. Бабай

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Структурообразующие антиномии приговского проекта

Бабай П. М. Структуротвірні антиномії приговського проекту. В статті розглядається багатозарова структура металітературного проекту Д. О. Пригова з боку антиномічної взаємодії різноспрямованих тенденцій: раціонального та інтуїтивного, виробничого та унікально штучного, візуального та фоносемантичного елементів в художньому дослідженні природи поезії. Літературний текст, таким чином, за Приговим, характеризується як міфогенними, так і деміфологізуючими потенціями. Метатекстуальна сутність структуротвірних антиномій приговського проекту найбільш виразно втілюється в унікальному авторському циклі «Абеток».

Ключові слова: *візуальна та фонетична поезія, літературне виробництво, метатекст, літературний проект.*

Бабай П. Н. Структурообразующие антиномии приговского проекта. В статье рассматривается многоуровневая структура металитературного проекта Д. А. Пригова с точки зрения взаимодействия разнонаправленных тенденций: рационального и интуитивного, производственного и уникально штучного, визуального и фоносемантического элементов в художественном исследовании природы поэзии. Литературный текст, таким образом, по Пригову, характеризуется как мифогенными, так и демифологизирующими потенциями. Метатекстуальная природа структурообразующих антиномий приговского проекта наиболее выразительно воплощена в уникальном авторском цикле «Азбук».

Ключевые слова: *визуальная и фонетическая поэзия, литературное производство, метатекст, литературный проект.*

Babay P. N. Structure-antimony of Prigov's project. The multilevel structure of the Prigov's metaliterary project terms of interaction divergent trends: the rational and the intuitive, productive and unique piece, a visual and artistic phonosemantic bits and pieces in the study of poetry nature is considered in the article. So, literary text, according to Prigov, is characterized as mythoglogizes and demythologizes potencies. Metatextual essence of structure-antimony of Prigov's project is expressively embodied in the unique author's cycle "Alphabet".

Keywords: *visual and phonetic poetry, literary production, metatext, literary project.*

В своей металитературной интенции «значающего жеста» Пригов моделирует разновекторно антиномичные реализации своих авторствующих ипостасей, анализу которых посвящен ряд современных исследований, в частности, И. Кукулина и М. Липовецкого [1; 5].

Одна из таких имиджевых ролей настойчиво утверждает рационализирующую и экономизирующую эстетические отношения установку на производство, репродуцирование, эффект технологического процесса копирования, при котором дискурс предстает в образе объекта различных операций-манипуляций.

Не менее действенной оказывается альтернативная стратегия: Пригов создает книги как штучные объекты — рукодельные, машинописные, далее бытовавшие в самиздатовских перепечатках, — с сохранением ореола рукописности.

В связи с этим в координатах приговского проекта нельзя игнорировать значимость полюса визуально-конкретной поэзии, где процесс писания смыкается с процессом рисования, используя весь потенциал графической конфигуративности в преодолении линейности поэтической строки. Примерами могут служить сборники «вырванных, выданных, выброшенных, истертых и поруганных стихов», которые он собирал в гробики, перформансно хоронил или раздаривал друзьям. Вспомним, конечно, и его стихограммы: геометрические интерференции встреч и наложений концептов-графем, многоуровневые плоскостные графические слово-буквенные структуры, преодолевающие двухмерность поверхности дополнительностью возникающих палимпсестных измерений.

Так же не стоит недооценивать и возможности, вводимые в репертуар смыслообра-

зующих средств приговского проекта иным эстетическим полюсом — фонической и жестовой поэзии. Свою поэтическую стратегию Пригов вполне сознательно идентифицировал как мерцание между двумя этими полюсами:

«Понятно, что неоткровенно и неманифестированно. В редуцированном виде и то и другое лежит в самой актуализации языка через акт говорения или графическо-буквенного запечатления. Да и вообще, каждый акт поэтического высказывания как бы все время мерцает двумя этими крайними полюсами — сонорность и графичность, — аккумулируясь, в результате, в виртуальной области смысла» [2:27].

Пригов очень многообразно развивает тонально-артикуляционный инвентарь своих декламационных практик, усложняя манифестацию высказывания вариациями акустических означающих, вступающих с языковыми значениями в драматургию автокомментирования, вплоть до провоцирования параязыковых субверсий и трансгрессий в различных аффектациях и экстатических аранжировках.

Множество приговских текстов поэтому непредставимы вне уникально огласованного авторского исполнения, опознаваясь нами скорее как партитуры возможных репрезентаций. Целый ряд его азбук апеллируют к альтернативной прагматике прочтения — несколько визуальных, и, в особенности, азбуки-перформансы, фонетические и музыкальные, исполнявшиеся им порою с привлечением сторонних участников. Так, в 48-й азбуке происходит очевидное вторжение в сферу музыки и драматургии, причем, в самом тексте фигурирует джазист Тарасов, с которым Пригов и выступал. Да и знаменитые его стихи о Милицанере не могут, навер-

ное, рассматриваться в обособленной автономности от того авторского модуляционно-го рисунка, который зафиксирован в записи, и от ролевой ситуации исполнения-разыгрывания, когда Пригов облачался сам в «милиционерские» регалии сакральной власти. Как и в других режимах своей поэтической деятельности, в фонической словесности Пригов обнаруживает резервуары сакрально-магических потенций, которые он интенсивно апроприрует в главной своей рефлексии над инвенцией сакрального:

«И для внимательного прислушателя в лозунгах, призывах, праздничных ликованиях, уличных сварах проступают архетипы заклинаний, экстазов, песнопений и т.д., структурообразующий пафос которых, прорастая сквозь нашу современность, неложен и жизнестоек» [2:32].

Наиболее показательны в этом отношении такие саунд-сочинения, как «Крик кикиморы» — перформативный жест внетекстовой природы, долгий экстатический вопль, переходящий в хохот, или «Мантра высокой русской культуры» — первая строфа «Евгения Онегина», исполненная на различные распевы: буддийский, мусульманский, православный и т.д. В «Евангельских заклинаниях» Пригов прибегает к изоморфному сращению аудиовизуальных элементов: кратности, интонационные подъемы и понижения, суггестия повторов, ориентированные на магические образцы, неотрывны от графического строя строки.

Фундаментально значимой составляющей приговского проекта обозначим коренной пересмотр ценностной, а точнее, «стоимостной» парадигмы поэтического текста. Вводя производственно-численный критерий поэтической продукции в плано-измеримых критериях (его знаменитые «стахановские» обязательства изготовить к такому-то сроку 10 000 стихотворений, затем 24000, в итоге 36000!) подмывает самые деликатные точки опоры аксиологической прагматики традиционного восприятия художественного творчества как результата внепланового и неизмеримого вдохновения.

Основой подобной радикальной программы служит приговская категория «назначающего жеста», единственно и надеяющегося объект эстетической функциональностью, обесценивая представление об объективном, внеконтекстуальном обладании текстом художественными смыслами.

Вполне правомерно установки Пригова на серийность изготовления текстов наталкивают исследователей на аналогии с эстетическими практиками Энди Уорхола с его серийным методом и знаменитой «Фабрикой», которые во многом проясняют глубинный смысл приговского концептуализирования по поводу диалектики оригинала и копии, где сама штампованная копияность предоставляла контент манипулятивно-процедурного образа дискурсии.

В приговской экономизации эстетики плано-индустриализованные показатели производства даны в модальности перевыполнения — вплоть до графоманского эксцесса. Его «образ автора» становится фигурой, одержимой звуко-буквенно-штриховым заполнением пустоты пространства. Исчисления, цифровая мера становится у Пригова одной из ведущих стратегий. Временная составляющая проекта — «равнопротяженная жизни» — смыкается с текстопроизводственной составляющей.

Например, в сборнике «Графики пересечения имен и дат», где Пригов «переворачивает свойственное лирике отношение между случаем и датой... стихотворение само приурочивает себя к дате... дата перекочевала из паратекста в текст. Пригов подвергает знаки датированию... даты высвобождаются из перегруженных (как в семантической поэтике) воспоминаниями связей с предметностью» [2:81].

В стихотворении «Кого я встречал за свою жизнь» анализируется функциональная система собственной и чужих биографий, соотнесенных с точки зрения взаимных выгод: неназывание чревато риском ущерба, забвения, вреда, и, напротив, называние имен — «единственное благое дело в своей жизни». В «Мере и размере» дан распорядок дня в количественных нормативах, в «Хронометраже» подсчитывается время поездок автора в метро в Лондоне, Берлине и Москве за 60 лет жизни.

Наконец нагнетается некая поэтическая бухгалтерия в сборниках, в которых умышленно выпячивается в качестве исключительной мотивировки и чуть ли не единственного содержания их собственная нумерация («Искусство позиций»), цифровой баланс ущерба и пользы, прибавления и отдачи. Знаменателен сам перечень названий, как-то: «Компенсации», «Стихи различной стоимости», «Исчисленные стихи», «Исчисления и установления».

Базовий ефект в такому педалірованні концепта исчислений — колебательное столкновение рационально-цифрового и иррационального. Число здесь используется Приговым как зона амбивалентной аксиологии: с одной стороны, числа, по В. Топорову, «результат проецирования внечисловых сущностей, образы единства в мире множественности и иллюзии. Даже когда числа служат для измерений, их цель иная — соотнести данные масштабы с пропорциями вселенной, включить измеряемое числом в неисчерпаемый, но числом выражаемый вселенский ритм и тем самым с помощью числа вызвать образ перманентной структуры мира» [6:133] — это, так сказать, сакрализованный образ числа, Число «с большой буквы».

С другой же стороны, число обладает профанирующей и релятивизирующей силой, когда, например, Ален Бадью диагностирует одержимость числом — опросов, сумм, рейтингов, бюджетов, кредитов, тиражей, рейтингов — такое число продуцирует фиктивную реальность.

Пригова занимает сама напряженная граничность между различными образами числа, отсюда такое обильное нагромождение стратификаций, тезаурусов, таксономий, паралогия бесчисленных приговских исчислений и уравнений — наблюдающих, симулирующих, анализирующих этот разрыв, сбой связи между знаком-буквой-числом сакрализирующим, мифологизирующим и энтропийно-релятивным.

И он вновь и вновь воспроизводит в своих лабораторных экспериментах инвентарь соотношений и переводов цифровых индексаций, уравнений, конвертаций, сравнений, конструирует целые нескончаемые серии эквивалентов, порождающие в свою очередь все новые серии. Однако гиперсиллогистичность таких конструирований смещается подорванностью означающего: минута по телевизору переводится в серию соотношений в природе, в строительстве, спорте, религии, временные единицы считают в температурных величинах, национальности — в возрастных.

Таким образом, метафора становится тавтологией, что буквализируется в «Мощи тавтологий» — неограниченном наборе абсурдно немотивированных сравнений, или тексте «Что получится» — где хаотическое составление перечисляемых слогов в имена собственные и существительные критически радикализирует немотивированность референции.

Однако, наверное, именно Азбуки — главная лаборатория приговского проекта в построении квазисакрализованного утопического тезауруса дискурсивной культуры. Именно в Азбуках природа знака подвергается усиленной рефлексии. Благодаря привлечению концепта алфавита, изначально избирается эмблематичная гиперструктура языка как такового в расширяющемся до бесконечности диапазоне рефлексивных коннотаций логоустройства как мироустройства — от буквальных до самых изощренно метафорических и архетипических.

В редуцированном приговском представлении, Азбука и институциональна, и итеративна, но лишь как виртуальное моделирующее устройство, трансцендентальная алгоритмическая схема не наличествующих, но лишь возможных семиотизаций и семантизаций, не осуществления, но лишь механизмов возможных референций и репрезентаций. Активно задействуя эту архетипическую интуицию доязыкового состояния мира как бы еще до его сотворения через имя, Пригов и превращает азбуку в процедуру миростроительного ритуала присвоения имен (33-истинных имен), сакральных вопросов и ответов (11-я), себя назначая в известном смысле демиургом, и обесмысливает ее в наглядной демонстрации релятивности репрезентирующе-референтных конфигураций.

Буквы становятся индексальными точками, инструментальной разметкой в пространственно-дискурсивной модели бытия, меты и вехи возможных маршрутов в этой топографии, пунктирные сценарии траекторий жизни, смерти, встреч, любви, спасения.

Например, азбука «Пространственная»: «Что есть пространство, скажем, алфавита или Азбуки? Скажем — пустой набор, перебор равнозначных, безличных точек, лишь выбором точки отсчета, утверждаемой как центр средостения, обретающее смысл, структуру, жизнь, прошлое и будущее» [3:79].

В этом ряду показательны похоронная азбука, азбука конца света, спасительная и т.д. Азбука становится всеобъемлющим инструментарием метаструктурного анализа категорий автора, жанра, повествования, испытывая возможности и границы функционирования литературы, языка, а затем и вовсе преодолевая границы языковых выразительных компетенций, впадая то в профетическую невнятицу глоссолалий, то в нерасчленимость стоны и вопля боли.

В заключение следует оговориться, что речь идет не о критицизме проекта, не о десакрализующей или демифологизирующей его направленности, а о несравнимо более тонкой и гибкой аналитической и самоаналитической художественной методике: скорее о наблюдении механизмов соотношения сакрального, утопического, мифогенного и дискурса, приватизация и вскрытие этого комплекса в себе.

Здесь и мифологизация и демифологизация, и не то и не другое зараз. Как отмечал Гройс, «критика мифа самомифогенна, десакрализация сама сакрализует», и московский концептуализм имел целью «тематизировать саму эту двусмысленность», уклоняясь и от «поисков новой сакральности, исключающих любой критицизм», и от «последовательного критицизма, исключающего любую сакральность» [2:537].

Литература

1. Липовецкий М., Кукулин И. Теоретические идеи ДАП // Марк Липовецкий, Илья Кукулин / [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/lipovecky-kukulin/>
2. Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940 — 2007 : Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 784 с.
3. Пригов Д. А. Исчисления и установления. Стратификационные и конвертационные тексты / Д. А. Пригов. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 320 с.
4. Пригов Д. А. Книга книг : Избранные / Дмитрий А. Пригов. — М. : Зебра Е, ЭКСМО, 2002. — 639 с.
5. Пригов Д. А. Монады / Дмитрий Александрович Пригов. — М. : Новое литературное обозрение, 2013. — 780 с.
6. Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 2 / Топоров В. Н. — М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. — 496 с.

УДК 821.133.1 — 31 Уельбек.09

Н. В. Дерев'янченко

Харківський національний медичний університет

Джерела формування світогляду Мішеля Уельбека

Дерев'янченко Н. В. Джерела формування світогляду Мішеля Уельбека. У статті розглядаються основи світоглядного становлення сучасного французького письменника М. Уельбека. Відзначено, що на творчість митця значно вплинула культурно-історична ситуація Франції. Встановлено, що неприйняття субкультури хіпі, протест проти фемінізму, критика ідей постгуманізму стали наскрізними мотивами в творчості письменника. Підкреслено, що М. Уельбек використовує як постмодерністські, так і традиційні способи письма. Визначено, що одним із витоків світогляду митця є екзистенціалізм, однак деякі базові екзистенціалістські поняття (наприклад, свобода, вибір) у творчості М. Уельбека відсутні.

Ключові слова: *світогляд, письменник, Мішель Уельбек, постмодернізм, постгуманізм, екзистенціалізм.*

Дерев'янченко Н. В. Истоки формирования мировоззрения Мишеля Уэльбека. В статье рассматриваются основы мировоззренческого становления современного французского писателя М. Уэльбека. Отмечено, что на его творчество значительно повлияла культурно-историческая ситуация Франции. Установлено, что неприятие субкультуры хиппи, протест против феминизма, критика идей постгуманизма стали сквозными мотивами в творчестве писателя. Подчеркнуто, что М. Уэльбек использует как постмодернистские, так и традиционные способы письма. Определено, что одним из истоков мировоззрения автора является экзистенциализм, однако некоторые базовые экзистенциалистские понятия (например, свобода, выбор) в творчестве М. Уэльбека отсутствуют.

Ключевые слова: *мировоззрение, писатель, Мишель Уэльбек, постмодернизм, постгуманизм, экзистенциализм.*

Derevyanchenko N. V. The origins of the formation Michel Houellebecq's world view. The article analyses the bases of the formation of the modern French author Michel Houellebecq's world outlook. It was marked that the cultural and historical situation of France influenced considerably on the artist's works. It was established that the aversion of the subculture hippie, the protest against feminism, the critic of the posthumanism's ideas has become the main motifs in the writer's works. The emphasis is laid on the M. Houellebecq's use postmodernist and traditional methods of writing. It was established that the one of the main source of the artist's world view is existentialism, but some basic existentialistic concepts (for example, freedom, choice) are absent in the author's works.

Key words: world view, writer, Michel Houellebecq, postmodernism, posthumanism, existentialism.

Культурно-історична ситуація Франції, яка склалася після сексуальної революції та подій 1968 року, значно вплинула на творчість сучасного французького письменника М. Уельбека, який у своїй прозі заперечує ідеали, проголошені прихильниками ідей 68-го, а також учасниками субкультури хіпі. Головним об'єктом критики в романах митця стає сексуальна свобода, яка має деструктивне начало для сучасного суспільства, підриваючи традиційні цінності: «...сексуальна свобода спочатку подекуди уявлялась якоюсь колективною мрією, тоді як насправді йшлося про новий рівень сходження індивідуалізму. З такого старого гарного сполучення, як домашнє господарство, виходить, що подружжя та родина являли собою останній острівець первісного комунізму всередині ліберальної цивілізації» [2:99]. Знаковим є те, що саме через тридцять років після подій 1968 року виходить роман письменника «Елементарні частинки» (1998), в якому критика сексуальної революції проявляється найбільш гостро. Сорокарічний автор цього роману якнайкраще підходить на роль представника покоління «дітей», які повстали проти ідеалів батьків.

Творчість письменника викликає значний інтерес зарубіжних літературознавців (О. Бардоль, О. Белланже, К. Гундерсен, М. Л. Клеман, В. Ланге, Д. Демонп'юн, Д. Ногез та ін.), російських учених — О. Беззубцев-Кондаков, С. Дубін, М. Сарніков, Д. Стахов, І. Сулова, О. Шаталов, С. Шейпак). В українському літературознавстві окремі аспекти творчості М. Уельбека вивчали Р. Дзик, Ю. Павленко, І. Рябчий, Я. Тарасюк, О. Меншій та ін. Попри це, недостатньо уваги, на нашу думку, учені приділили вивченню джерел світогляду М. Уельбека, що значно впливає на формування проблематики та поетики його романів. Відтак метою статті є цілісний аналіз витоків світогляду письменника. Для досягнення поставленої мети маємо вирішити такі завдання: розкрити

значення для М. Уельбека світоглядних ідеалів 60-х років ХХ сторіччя; проаналізувати ставлення письменника до постмодерністських способів організації письма; розкрити значення ідей постгуманізму для творчості М. Уельбека; визначити вплив традицій екзистенціалізму на трактування етико-філософських проблем у романах митця.

Мотив протесту проти ідеалів 60-х років є наскрізним для творчості М. Уельбека. Виникнення молодіжних субкультур (хіпі, рок-культура та ін.) у ХХ столітті практично співпало в часі з початком постіндустріальної епохи, а також із зародженням постмодерністських тенденцій у соціокультурному розвитку суспільства. Увібравши в себе характерні риси доби (фрагментарність, невизначеність, еkleктичність), представники субкультур прагнули в першу чергу безмежної свободи, отримання якої, однак, призвело до нівелювання моральних цінностей людства. Зображення численних еротичних (навіть порнографічних) сцен у романах письменника є засобом заперечення таких ідеалів та цінностей сучасності.

У кінці 70-х — у 80-х роках у колах французької інтелігенції роздуми й дискусії велись про розвиток сучасного постіндустріального, капіталістичного суспільства, зміну класових взаємовідносин, вичерпаності ілюзій про існування прямого шляху до рівності й братерства, пошуки альтернативних рішень, які б могли пом'якшити конфлікти буржуазного суспільства і попередити колізії соціалістичного суспільства. Ці дискусії трансформували досвід «травневої революції» й визначили реакцію на неї різних прошарків інтелігенції. Для публіцистики, філософських есе, історичних, соціологічних, культурологічних творів того періоду подібна тематика була характерною (Ж. Ліповецьки, Ж. Бодріяр).

Феміністичний рух, який активізувався в 60-х роках, також піддався критиці в романах М. Уельбека через руйнування фемінізмом «природних» гендерних ролей. Феміні-

тки, як пише М. Уельбек, «...перетворюють чоловіків, що їх оточують, у безсилих невротиків, які весь час буркотять» [2:128]. Емансиповані, вільні, незалежні жінки, які є героїнями творів письменника, зображені самотніми й нещасливими. Від механізму ринку людина могла б захиститися в сім'ї, але в традиційному розумінні її теж вже немає. Цей соціальний інститут був знищений як спрощеною формою розлучення, так і жіночою емансипацією. І нарешті — сексуальна революція, яка також підірвала сімейні цінності. Покоління 90-х — це діти матерів 68-го — саме такою є мати Брюно й Мішеля в «Елементарних частинках».

Хронологічно творчість М. Уельбека вписується в межі постмодернізму, однак його зв'язок із провідною культурною течією сучасної епохи можна охарактеризувати як проблемний. У центрі творів письменника постає індивідуалістичний персонаж, навіть егоїстичний, однак водночас егоїзм та індивідуалізм піддаються критиці. Роман повертається до персональної історії. Уельбеківський оповідач стає ніби режисером або драматургом, який вільний діяти, як забажає. Він перетворює своє життя на роман, а роман — на життя.

М. Уельбек критично ставиться до концепції смерті автора (Р. Барт). Автор як творець художнього твору, на думку постструктуралістів (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз), в умовах «смерті» суб'єкта культури вже не може претендувати на роль всезнаючого деміурга. М. Уельбек навпаки у своїй творчості повертається до «всезнаючого автора», за допомогою чого досягається об'єктивність у зображенні суспільства кінця ХХ — початку ХХІ ст. Однак у романах письменника спостерігаємо й постмодерністський підхід: переміщення від всезнаючого автора до оповідача в першій особі створює ефект більшої суб'єктивності. М. Уельбек водночас із традиційними послуговується й постмодерністськими способами організації письма. Серед них відсилання до інтертекстів, алюзивність, саморефлексія, іронія й пародія. Наявність автофікціональності в романах письменника також зближує його з естетикою постмодернізму.

Ж.-Ф. Ліотар визначає постмодерну культуру як культуру кризи «великих наративів» («метанаративів»), як певних соціокультурних домінант, які задають легітимізацію того чи іншого типу раціональності та мови. До метанаративів філософ зараховує новоевро-

пейські ідеї емансипації та соціального прогресу, гегелівську діалектику духа, просвітницьке трактування знання як інструмента вирішення будь-яких проблем і т. п. Висновок Ж.-Ф. Ліотара про недовіру до «великих наративів» М. Уельбек підтримує своєю творчістю, оскільки розмірковує про втрату віри в прогрес і об'єктивний час історії, про моральний релятивізм і дискредитацію релігії. У романі «Елементарні частинки» письменник з іронією та водночас із співчуттям згадує імена постструктуралістів: «Вселенське осміяння, якому після десятиріч бездумного поклоніння були піддані праці Фуко, Лакана, Дерріда і Дельоза, не тільки не залишило на той момент місця для будь-якої філософської доктрини, а й навпаки, вщент дискредитувало усе те співтовариство інтелектуалів, яке оголосило себе «гуманітаріями» [2:283–284]. Тобто М. Уельбек з певним жалем констатує, що філософія, соціологія, історія програли боротьбу точним наукам і високим технологіям.

Письменник звертається до тем і проблем, які розглядають представники транс- або постгуманізму, однак ставиться до їхніх ідей скептично. Дж. Хакслі, якого М. Уельбек згадує в романі «Елементарні частинки» [2:143], вводить термін «трансгуманізм», яким позначає віру в те, що людський вид може систематично й колективно подолати власні кордони. Трансгуманізм є філософською позицією, що зосереджується на застосуванні низки сучасних технологій для зміни фундаментальних параметрів людської природи, які ніколи не були доступні інструментальному втручання. Ідея постгуманізму розвивалася ще в ХХ ст., базуючись на ніцшеанській філософії з її ідеєю надлюдини, а також на постструктуралістській ідеї «кінця людського» (М. Фуко). Як зазначає американська дослідниця Н. Кетрін Хейлз, «концепція постлюдини конфігурує людську істоту так, аби вона могла цілковито поєднуватися та відтворюватися розумними машинами» [3:22]. Чіткого розмежування понять пост-і трансгуманізм допоки не існує. Спільною для цих світоглядів є установка на раціональну філософію, однак трансгуманізм, на відміну від постгуманізму, який є крайнім його проявом, не заперечує гуманістичних цінностей. На початку ХХІ ст. ідея вичерпання та подолання людини отримала новий імпульс, що пов'язано з успіхами техногенної цивілізації й інформаційно-комп'ютерної революції. Провідний теоретик трансгуманізму

Р. Курцвейл вважає, що «вже до кінця ХХІ століття світ буде населений переважно штучними інтелектами в формі інформаційних програм, які пересуваються від одного комп'ютера до іншого через електронні мережі» [4:93]. Можна стверджувати, що М. Уельбек переоцінює людину як антропологічний феномен, відмовляючись від її ідеалізації. Письменник відображає сучасні уявлення про індивідуума, який перетворюється в сьогоdnішньому світі на дивідуума, адже людська єдність у час постмодерну розпадається на частини: людину можна розглядати як набір імпульсів, замінювати одні частини тіла іншими, поєднувати людину з машиною, змінювати стать і т. ін.

З точки зору заперечення ідеалів постгуманізму найбільш показовими є романи М. Уельбека «Елементарні частинки» та «Можливість острова». Генетичні зміни, як відомо, руйнують суспільство. У «Можливості острова» зображені неолюди, які проводять своє життя в ізольованих індивідуальних резиденціях, як самітники, презирливо ставлячись до тих клонів, що повертаються до «дикунів» (тобто тих, хто не втратив людських якостей). Щоправда, постлюди можуть підтримувати зв'язки і стосунки зі своїми попередниками за допомогою читання й писання. У романі М. Уельбека клони не можуть сумувати, але це коштує їм втрати почуттів бажання та радості. Обіцянки пост- або трансгуманізму (довше життя, вічна молодість, абсолютне щастя) митець, з одного боку, спростовує, зображуючи нескінченну нудьгу, відразу, тотальну самотність. А з іншого боку, наука, руйнуючи соціальні зв'язки, пропонує новий устрій суспільства, який базується як на самотності, так і на мирному існуванні. Тобто спілкування людей одне з одним приносить їм водночас і усвідомлення своєї сутності, і страждання, яке виконує в даному випадку рятівну функцію, виступаючи єдиним способом вижити в матеріалістичному світі.

Одним із витоків світогляду М. Уельбека можна вважати екзистенціалізм, що також є проявом тенденції повернення письменника до естетики допостмодерної доби. У кінці ХХ століття актуальним стає філософствування як спосіб світосприйняття. У вік тотальної самотності, розрізненості й відчуження позитивні установки екзистенціалізму є тим інструментом для пізнання, який краще за все узгоджується з емоційним настроєм людини

кінця ХХ — початку ХХІ століть. Традиція цього філософського напрямку значно вплинула на трактування М. Уельбеком етико-філософських проблем у своїх творах. Письменник акцентує свою увагу на людині, зокрема на людині кінця ХХ — початку ХХІ століть, яка відчула певну абсурдність світу, а через це вона перебуває у стані відчаю й відчуження. Однак певні відмінності від філософії екзистенціалізму наявні в світосприйманні М. Уельбека. У творчості митця відсутня ціла низка базових понять екзистенціалізму: свобода, вибір, жах перед ніщо та ін. Доцільно згадати поняття ангажованої літератури Ж.-П. Сартра. Письменник завжди й усюди *engagé* (з фр. ангажований). Літературний твір — привід і місце зустрічі втіленого в словах письменницького замислу з читацьким запитом. Тільки спільне зусилля автора й читача примусить виникнути той конкретний і уявний об'єкт, яким є творіння людського духу. Мистецтво існує лише для інших і через інших [1]. М. Уельбек також користується поняттям «ангажованості», використовуючи літературу як засіб критичного мислення, яке спонукає людину скептично поставитись до будь-яких модних теорій. Залишаючись ніби поза суспільством, письменник висловлює у своїх романах ті ідеї, які хоче суспільству донести (критика культу споживання, нівелювання моральних і етичних канонів і т. д.). М. Уельбек пропонує читачеві створювати світ, який він викрив, і залучає його таким чином до творчості, щоб вони обоє, читач і письменник, несли відповідальність за універсум. Проте сприйняття абсурду у митця відрізняється від його сприйняття А. Камю або Ж.-П. Сартра — немає такого спротиву й активної життєвої позиції.

Те, що людина опиняється в екзистенціальному вакуумі, має кілька причин. Життя стає комерціалізованим, індивід є пасивним споживачем розрекламованих товарів. Сексуальна свобода нерозривно пов'язана з культом тіла, яке повинне бути завжди молодим, здоровим, красивим, тобто сексуально привабливим. Всі, хто не підпадають під ці характеристики, опиняються у відчуженні. Відповідно, сучасна людина стає беззахисною перед обличчям фізичних недоліків і старіння. Прозі М. Уельбека притаманний «екзистенціальний неспокій». Його перший роман «Розширення поля борні» часто порівнюють з романом А. Камю «Сторонній». Дійсно, деякі

сцени творів М. Уельбека відсилають до «Стороннього».

До сприйняття М. Уельбеком епохи кінця ХХ — початку ХХІ ст. можна застосувати поняття «межової ситуації» (К. Ясперс). Цей час осмислюється письменником як момент кризи, в якій домінують сексуальна боротьба, знецінення моральних орієнтирів, культ споживання. Ще одним типом «межової ситуації» є усвідомлення героєм своєї смерті, яка мислиться як логічне завершення життя, неминучий його фінал. Смерть знеособлюється, стає буденним явищем, втрачає свій драматизм, сприймається із байдужістю (наприклад, побачивши смерть незнайомця в крамниці в «Розширення поля борні», герой-оповідач спокійно продовжує робити покупки). М. Уельбек намагається донести читачеві, що смерть — це буденне явище, а життя швидкоплинне й нічого не варте.

Ще одна категорія екзистенціалізму, яка розвивається у творчості М. Уельбека, — категорія «Іншого». Персонажі романів письменника здебільшого опиняються в ситуації відчуження. Проблема «Я–Інший» у прозі митця пов'язана з ідеями онтологічної самотності людини, неможливості встановлення справжнього контакту між індивідами в світі «неістинного» існування, передачі власного духовного досвіду Іншому. З одного боку, людина має гостру потребу в Іншому, в обміні з внутрішнім і зовнішнім світом як в засобах реалізації своєї екзистенції. З іншого — людина потребує самоідентифікації, дистанціювання від Іншого як потенційної загрози цілісності власної екзистенції.

Доречною в застосуванні до творчості М. Уельбека є інтерпретація категорії «Іншого» з погляду постколоніальної критики (Е. Саїд, Г. Бгабга, Г. Ч. Співак). У своїй праці «Орієнталізм» американський дослідник, виходець із Палестини Е. Саїд зосереджує свою увагу на тому, як Захід конструює Схід, і конструює його саме як свого «Іншого», який має всі характеристики, що вважалися незахідними, а отже, негативними. Е. Саїд виявив, що репрезентації Сходу наче склалися з перевернутих самоіміджів, що визначалися лише виділенням різниці й відсутності прогресу, свободи, розуму та інших рис, характерних для Європи. Образ Сходу став ніби дзеркалом, через яке Європа себе визначала, виправдовувала й возвеличувала. Для М. Уельбека мусульмани також виступають Іншими, що особ-

ливо проявляється в романі «Платформа», в якому він досить різко висловлюється проти представників ісламської релігії.

Таким чином, простежується ще одна складова творчості М. Уельбека — його скепсис до політкоректності. Письменник не обмежує себе в образливих висловлюваннях проти представників іншої раси, іншого віросповідання. В інтерв'ю літературному журналу «Lire» одразу після виходу «Платформи» М. Уельбек сказав: «Іслам — все-таки найбільш дурна з релігій. Слід почати читати Коран — і ви розвалюєтесь, розпадаєтесь...» [5], чим викликав на себе гнів мусульман, які живуть у Франції. За цю фразу французькі мусульманські організації подали на письменника до суду за відкритий антимусульманський расизм, проте він був виправданий, отримавши підтримку деяких представників французької інтелігенції, у тому числі й Ф. Соллерса, який виступив на суді на захист обвинувачуваного.

Проблема самотності, що також є однією з наскрізних у філософії екзистенціалізму, порушується в романах М. Уельбека. Кожен із протагоністів його творів самотній. Це все витікає з екзистенціального світосприйняття, в основі якого лежить відчуження, яке реалізується на всіх рівнях — це відчуження від природи, від оточуючої дійсності, від власного Я. Такий емоційний стан уельбеківських персонажів викликаний певним дисонансом: з одного боку — це меланхолійна позиція героїв романів М. Уельбека, а з іншого — механізована позиція сучасного західного суспільства, в якому вони розвиваються й живуть. Саме ця конфронтація і призводить до відчуженості.

Отже, наприкінці 60-х років ХХ ст. відбулися стрімкі зрушення в житті суспільства. Це був час соціальної, сексуальної, а також світоглядної революцій. Неприйняття М. Уельбеком ідеалів, які проголошувалися сучасною йому епохою, переростає в гостру критику неолібералізму, безмежної свободи, сексуальної розпусти, а також у заперечення літературних практик попередніх епох. Такий супротив спонукає письменника повернутись до деяких традицій французького роману допостмодерністської доби, які він вдало поєднує з постмодерністськими художніми прийомом. Відтак, літературні витоки творчості митця є перспективою нашого подальшого дослідження.

Література

1. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Ж.-П. Сартр. — СПб. : Алетейя, 2000. — 466 с.
2. Уэльбек М. Элементарні частинки [Текст] : роман / Мішель Уэльбек; [пер. з фр. Р. В. Мардер; худ.-оформл. І. В. Осипов]. — Х. : Фоліо, 2005. — 288 с. — (Література).
3. Хейлз Н. К. Як ми стали постлюдством : Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці / Н. Кетрін Хейлз; [пер. з англ. Є. Т. Марічева]. — К. : Ніка-Центр, 2002. — 430 с.
4. Эпштейн М. Н. Творческое исчезновение человека. Введение в гуманологию / М. Н. Эпштейн // Философские науки. — 2009. — № 2. — С. 93.
5. Sénécal D. Michel Houellebecq : Entretien [Електронний ресурс] / Didier Sénécal // Lire. — 2001. — Режим доступу : http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html

УДК 821.161.1:929 Пелевин

Е. А. Титаренко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Метатекстуальные компоненты в гипертексте В. Пелевина

Титаренко О. О. Метатекстуальні компоненти в гіпертексті В. Пелевіна. В статті розглянуті основні метатекстуальні компоненти творчості В. Пелевіна, продемонстровані та проаналізовані приклади реалізації метакомпонентів у різножанрових творах письменника, що складають єдиний гіпертекст з певним набором константних мотивів, схем побудови сюжету, художніх методів та прийомів. Особлива увага приділяється проблемі влади мови в творах, літературоцентричності текстового корпусу В. Пелевіна.
Ключові слова: *метаповідь, гіпертекст, авторефлексія, літературоцентризм, диктат мови, інтертекст.*

Титаренко Е. А. Метатекстуальные компоненты в гипертексте В. Пелевина. В статье рассмотрены основные метатекстуальные компоненты творчества В. Пелевина, продемонстрированы и проанализированы примеры реализации метакомпонентов в разножанровых произведениях писателя, составляющих единый гипертекст с определенным набором константных мотивов, схем построения сюжетов, художественных методов и приемов. Особое внимание уделяется проблеме власти языка в произведениях, литературоцентричности текстового корпуса В. Пелевина.
Ключевые слова: *метановествование, гипертекст, авторефлексия, литературоцентризм, диктат языка, интертекст.*

Titarenko O. O. Metatextual components in V. Pelevin's hypertext. The main metatextual components of V. Pelevin's oeuvre are considered in the present article, examples of the implementation of metacomponents in different-genres writer's work, that constitute the unified hypertext with the definite set of constant motifs, schemes of constructing of plots, artistic methods and techniques, are demonstrated and analyzed. Special attention is paid to the problem of the authority of language, literaturecentrism of V. Pelevin's texts.
Key words: *metanarration, hypertext, autoreflexion, literaturecentrism, dictate of language, intertext.*

Согласно словарю культуры XX века В. Руднева, гипертекст — «текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов» [18:69]. Творческое наследие В. Пелевина представляется возможным исследовать как гипертекст на основании общих для большинства произведений автора константных мотивов (пустоты, власти, зооморфизации персонажей, восприятия жизни как сна или дороги «из ниоткуда в никуда», выявления симулятивной природы реальности, введения героя

в наркотический транс (измененное состояние сознания), поиска подлинного «я» и творца мира, смешения пространств и др.), схожих сюжетных схем построения текстов, сформировавшегося и устойчивого авторского взгляда на основные философские проблемы (что есть «я», «Смерть, Свобода, Любовь, Жизнь, Смысл всего» [3:246]).

В гипертексте В. Пелевина можно обнаружить наличие переходящих из текста в текст персонажей, как главных, так и второстепенных. Писатель создает единую художественную вселенную с определенным

набором ее обитателей-героев (чтобы не «умножать сущности без необходимости» [4:15; 7:148]). Урган Джамбон Тулку, впервые появляющийся на страницах «Чапаева и Пустоты» в роли автора предисловия к роману, возникает и в «Generation “П”», и в «Т»; эпизодическая роль в «Т» дана Чапаеву (главному герою романа «Чапаев и Пустота»); неоднократно участвует в различных проектах (в «Generation “П”», «Числах», «Священной книге оборотня», «Empire “V”») Татарский, криэйтор-рекламщик, политехнолог, муж богини Иштар, тоже сосуществующей в пространствах книг «Generation “П”», «Empire “V”», «Бэтман Аполло». В данном контексте следует упомянуть и о таких персонажах как Малюта («Generation “П”», «Числа»), Вовчик Малой («Чапаев и Пустота», «Generation “П”»), царь Эхнатон («Свет горизонта», «Числа», «Т»), пятилапый пес («Generation “П”», «Священная книга оборотня»).

Нередко элементы сюжета одних текстов в свернутом виде могут быть обнаружены в других, произведения могут получать продолжение в новых книгах. К примеру, рассказ «Проблема верволка в средней полосе» находит отражение в романе «Священная книга оборотня», «Свет горизонта» выходит в качестве дополнения к «Жизни насекомых», «Бэтман Аполло» и «Empire “V”» составляют дилогию, в которой роль Верховной Мыши отводится Иштар, богини, впервые появляющейся со своими мужьями и халдеями в золотых масках на страницах романа «Generation “П”». Сцена пересечения графом Толстым Стикса, вообразенная Петькой в «Чапаеве и Пустоте», в точности повторяется в романе «Т».

Для творчества Пелевина характерно использование определенного частотного набора художественных методов и приемов построения текстов. Например, автор продуцирует каламбуры, нередко подключая для создания дополнительных смыслов английский язык, «размыкая языковые кругозоры» [5:450]. Философские размышления, которыми наполнены романы, повести, рассказы, разворачиваются в форме диалогов между учениками и их проповедующими «истину» учителями. Причем обычно реплики учеников, состоящие преимущественно из вопросов, играют роль не полноценных голосов, равноправных в диалоге, а лишь формальных разделителей единого монологического высказывания на небольшие смысловые фрагменты.

Писатель пользуется однотипными синтаксическими конструкциями, хотя, как отмечает М. Липовецкий, «язык Пелевина при внешней моностильности не монологичен» [5:412]. Для толкования необходимой идеи автор прибегает к различным дискурсам, смешивая их, сталкивая между собой, создавая некий гибридный конструкт, заставляя одну мысль отсвечивать различными гранями, приобщая дополнительные смыслы. Таким образом, к примеру, разговор о Боге на жаргоне уголовников («Чапаев и Пустота») помогает не дискредитировать серьезность идеи изложением ее в теологических терминах. Пелевин также пользуется множественностью перекодировок одного высказывания для уточнения, дополнения, упрощения, приращения смыслов, создания комического эффекта, заигрывания с разновекторными сознаниями читателей (филологов, «технарей» и т.д.). Показателен в этом смысле разговор Энлиля Маратовича с халдеями («Бэтман Аполло»), когда вампир несколько раз просит Калдавашкина объяснить главную мысль «проще», «народней», принуждая халдея обращаться к контекстам философии, литературы, религии и пр. [7:179–180].

В «Ананасной воде для прекрасной дамы» Пелевин комментирует подобный прием перекодировки высказывания, который помогает выявить внутреннюю суть сообщения, скрытую за лингвистическими традиционными дипломатическими реверансами. Называет писатель это переводом «с геополитического на сущностный», т.е. с формально-фактологического языка на уровень «реального энергетического наполнения дискурса» [6:154].

Устойчивым приемом является обращение В. Пелевина к мифологическим темам и сюжетам. Писатель, реконструируя древние и современные мифы, творит собственный новый миф, переписывает историю, рассказывая, как все было «на самом деле».

Отдельно следует выделить предельно значимый для пелевинского гипертекста метатекстуальный функциональный уровень. Метароманное повествование понимается как повествование с двухплановой художественной структурой, где предметом изображения оказывается не только «роман героев», но и сам процесс создания этого «романа героев» [17:120].

Метароманом, всецело посвященным проблеме создания литературного текста, яв-

ляется «Т». Здесь наличествует полный набор признаков, выделяемых как наиболее характерные для метатекстов.

«Т» представляет собой роман о написании романа, рассказывание превращается в объект повествования. Автор подключает к игре в литературу внешние атрибуты книги: название, обложку, форзац, данные об иллюстрациях, редакторах (герой значится в качестве реального редактора), проблематизируя границы художественного произведения. Процесс создания текста разворачивается «здесь и сейчас», на глазах у читателя. Герой превращается в автора, рассуждает о литературе, создает собственный текст. Авторефлексия порождает обнажение приемов письма, демонстративную экспликацию схемы построения сюжета. В романе появляются вставные произведения, топос компьютерной игры, подключается обширный интертекст, в игру вовлекается читатель, превращаясь в единственного создателя книги. Текст все время балансирует на границе реальности и вымысла, переключается между различными пространствами.

Входящие в дилогию романы «Empire “V”» и в особенности «Бэтман Аполло» посвящены проблеме власти языка над человеческим сознанием. Язык воспринимается как специальный код прочтения реальности, программирующий восприятие, продуцирующий смыслы, создающий окружающий мир. «Язык подчиняет себе человеческий ум» [14:35]. Являясь практически бессмертным, передается от одного «носителя» к другому (метафора «носитель языка» буквализируется, вампир не только владеет языком, но и носит его в себе как некую материализованную сущность, которая должна научить героя «самому главному»).

Слова не существуют вне человека, а человека нет вне языка: «Слово может существовать только как объект ума. А объекту всегда необходим воспринимающий его субъект» [14].

Пелевин неоднократно делает акцент на мысли о несуществовании названного. По мнению Озириса, учителя Рама, «ум “Б” сделан из слов, и если для чего-то нет слова, то для ума “Б” этого не существует. Поэтому в начале всего, что знают люди, всегда находится слово» [14]. Позже сам Рама, объясняя читателям свою вселенную через описание употребляющихся в ней терминов, повторит, прибавив дополнительных обертонов, эту

мысль: «Лингвистическим является абсолютно все человеческое мышление <...>. То, для чего нет слова, для 99,99% людей не существует вообще» [7:12].

Нередко герои получают новые имена в критические моменты кардинальных перемен в судьбе, при переходе из пространства обыденной жизни в новооткрывшийся мир (новое имя для нового статуса). Порой настоящие имена скрываются от окружающих, забываются. Так Рома Шторкин превращается в Раму II (имена богов получают абсолютно все вампиры в момент инициации) («Empire “V”»), Дракулу в действительности зовут Дионисом («Бэтман Аполло»), Омон Кривомазов становится Омоном Ра («Омон Ра»), Вавилен теряет паспорт и получает новый на имя Владимира («Generation “П”»).

Трансформации происходят и с названиями вещей. Нечто обыденное и давно названное может получить новое имя (клыки — верхние третьи, кровь — красная жидкость, а после ДНА и пр.) или напротив, под обычным словом может скрываться иной смысл (вампир, халдей и т.д.). Переназывание возможно еще и потому, что «имени нет ни у одного предмета. И ни у одного насекомого. И ни у одного животного» [9:254–255], имена всему дает человек, поэтому, как говорят мотыльки Дима и Митя («Свет горизонта»), все вокруг только ярлыки.

В пространстве литературного произведения слова оказываются единой и единственной реальностью. «Все сделано из слов», говорит вампир Озирис. На себе проверяет этот тезис («все на свете — просто текст») вполне осознающий себя литературным героем граф Т. («Т»), пытающийся создать вселенную из мыслей и слов, понимающий, что жизнь и человек «и правда подобие текста, который мы непрерывно создаем, пока дышим» [12:160].

Однако попытка объяснить нечто окончательно подлинное на человеческом языке оборачивается на практике отказом от сообщения, прерыванием акта говорения, что и оказывается передачей истинного высказывания. Герои романа «Бэтман Аполло» осознают необходимость остановиться за шаг до последнего слова, дабы иметь хоть малейшую надежду, что непроговоренное главное будет понято неким нелингвистическим способом. Улл объясняет своим ученикам: «Вампир не пытается выразить истину в словах. Он лишь намекает на нее — но останавливается» [12:160].

ливається за миг до того, как баги ума “Б” превратят все рассуждение в фарс» [7:84]. Аналогичные выводы сформулированы в финале «литературного» романа «Т»: «невозможно сказать, что такое на самом деле эта букашка, это солнце и этот бородатый человек <...>, потому что любые слова будут глупостью, сном и ошибкой» [12:383]. Проблема языка, невозможности высказывания окончательной истины особенно важна для писателей, которые, как и вампиры, останавливаются в своих откровениях за шаг до, чтобы не опозлить главной мысли, не исказить ее. Все художественные тексты оставляют главную суть непроговоренной (эту суть потом пытаются извлечь литературные критики). По Пелевину, «истина такова, что из нашего отравленного словами мозга ее нельзя увидеть вообще» [7:85]. Отчасти помогают что-то рассмотреть метафоры. Возможно, отсюда и пелевинские самоповторы, попытка дообъяснить с помощью различных образных манипуляций нечто сверхважное, что невыразимо в словах.

Герои произведений полностью находятся во власти дискурса, и, по М. Липовецкому, освобождение их из-под этой власти понимается ими «как выход за пределы человеческого, как обретение свободы и в конечном счете как реализация ницшеанского проекта “сверхчеловека”» [5:675].

Ж.-Ф. Жаккар отмечает, что «литература в первую очередь говорит о себе самой», она ориентирована на возможность «сделаться автономной реальностью» [1:11]. Пелевину свойственен непрерывный поиск подлинного топоса, поэтому пространство художественного произведения оказывается одной из искомым реальностей, в которой автор исполняет роль Творца.

Л. Сафронова называет момент инициации Рамы в «Empire “V”», когда в героя переселяется язык, посвящением в писатели [19:183]. В романной диалогии о вампирах эксплицируется рефлексия по поводу возможности освобождения от диктата языка. «Бэтман Аполло» оказывается в своем роде повествованием о литературном творчестве. Откровения Озириса по поводу существования лишь Великого Вампира и несуществования вампиров и людей эквивалентно высказываниям графа Т. о божественной роли Читателя, создающего все в мире. В обоих текстах герои одновременно и живут своей жизнью, и не существуют вовсе в силу того,

что оказываются буквами на бумаге, которые собирает читающий: графу Т. «представилось, что он стоит на поверхности огромного бумажного листа, то распадаясь на разбросанные по белой плоскости буквы, то возникающая из их роя. Мелькнула догадка, что наваждение кончится, если буквы сложатся в какое-то главное слово — но этого слова он не знал...» [12:87].

Герои Пелевина безуданно ищут то самое «главное слово», которое может быть именем Бога, Творца Вселенной. В «Т» говорится о тетраграмматоне, четырехбуквеннике, обозначающем непроизносимое имя Бога. В последней строке эпиграфа, «I’m a soul, Джа» [12:5], («я — солдат», выполняющий приказы, и «я — душа, Джа», живущая подлинной жизнью), Джа — тот же тетраграмматон (в растафариианстве). Эту мысль подтверждают слова графа, на время ставшего Л. Толстым: в амулете, из-за которого Т. чуть не убили, «содержится имя какого-то древнего бога» — «четыре буквы, по поводу которых ни у кого не было окончательной ясности» [12:351].

Кто Творец Вселенной — главный вопрос книг писателя. Бог у Пелевина — не христианский, мусульманский или буддийский, он тот, о котором не говорят никому, но ищут всю жизнь. Поэтому и не пишется о нем ничего конкретного, да и сам язык не позволит этого сделать, если даже имя Создателя он держит в тайне. Бог — это автор, читатель, герой, Вселенная, Он есть всё. Поэтому с чьей бы точки зрения не велось повествование — насекомых, оборотней, вампиров или людей, — это будет тот самый мир с тем же набором вечных вопросов, который есть «одно целое» [12:358]. Это главное и самое важное послание текстов Пелевина.

Человек (или Бог) часто предстает в произведениях писателя в виде солнечного луча. «На самом деле есть только один луч, проходящий сквозь все существующее, и все существующее и есть он. Тот, кто пишет Книгу Жизни, и тот, кто читает ее, и тот, о ком эта Книга рассказывает. Этот луч — я сам» [12:374], говорит граф Т. В финале романа об авторе-герое-читателе появляется солнце, которому будто молится маленькая букашка двумя парами рук (автоинтертекстуальная отсылка к «Жизни насекомых»). Это солнце помещается в крохотном существе, сидящем в его лучах. Светом горизонта оказываются мотыльки Дима и Митя (рассказ «Свет гори-

зонта»). Освещает солнце своими лучами и героев романа «Бэтман Аполло», чтобы они могли возникнуть (в данном произведении много солнечной символики). О солнечном луче в связи с определением понятия авторства вспоминает Петька («Чапаев и Пустота»), луч света с теми же коннотациями появляется и в сборнике «Ананасная вода для прекрасной дамы».

Многие герои Пелевина так или иначе связаны с литературной деятельностью. Пелевин не просто передоверяет своим персонажам право на самовысказывание, он делает героев писателями и создателями собственных реальностей. Всецело проблеме создания литературы посвящен роман «Т» (где текст о Л. Толстом и Ф. Достоевском пишет Ариэль с командой редакторов, книги о графе Т. издает героиня романа Ариэля Аксинья, песенку сочиняет лошадь, и в итоге все оказывается результатом работы автора-героя-читателя).

Игра с метатекстовыми элементами присутствует в «Чапаеве и Пустоте», где в предисловии к роману возникает галерея подставных нарраторов. Предисловие написано Урганом Джамбоном Тулку VII, автор рукописи, «созданной в первой половине двадцатых годов в одном из монастырей Внутренней Монголии» [13:7], остается неизвестным, Пелевину отводится роль редактора. В самом тексте имеются намеки на то, что рукопись — фиксация Петькой во сне по совету Чапаева событий, происходящих в параллельной реальности.

Пустота дружит с В. Брюсовым, знаком с А. Толстым. Брюсов читал сборник Петра «Стихи Капитана Лебядкина». Повышают степень литературоцентричности романа обсуждение «недавно вышедшей» поэмы А. Блока «Двенадцать», наличие в тексте вставной части, посвященной описанию постановки пьесы «Раскольников и Мармеладов», в которой заложена идея о пустотности всеобъемлющего пространства, к которой приходит герой в конце своего пути.

Вставной текст («Памяти Марка Аврелия») появляется в «Жизни насекомых». Его автор — один из героев, мотылек Митя. В «Generation “П”» творит целую вселенную из слоганов бывший студент литинститута Вавилен Татарский. Повествованию лисы А Хули, героини «Священной книги оборотня», предшествует «Комментарий эксперта», в котором автор через систему подставных

персонажей мистифицирует природу текста и вступает в скрытую полемику с современными литературными критиками. В результате роман оказывается набранной на ноутбуке исповедью лисы.

Для собственного удовлетворения пишет хайку Степа, герой романа «Числа». Этому мастерству его научил за триста долларов Простислав. В произведении имеет место постановка пьесы «Доктор Гулага», «трудного первенца российской гей-драматургии», автором которой значились «Английские драматурги (49%) и Р. Ахметов (51%)» [8:170].

В сборнике «Ананасная вода для прекрасной дамы» трудится над рассказом о своей жизни Семен Левитан, пишет статьи Скотенков, при чем автор второй повести опровергает подлинность авторства первой. «Зенитные кодексы Аль-Эфесби» сотканы из цитат-симулякров. Автор, как и повествователь набоковской «Истинной жизни Себастьяна Найта», пытается по крупинкам восстановить образ покойного Скотенкова.

Роман «S.N.U.F.F.» представляет собой результат «спасительного в минуту душевной невзгоды» занятия — написания книги Дамилолой Карповым. Помогает герою-рассказчику трудиться над жизнеописанием компьютерный доводчик, который отшлифовывает мысли автора. К примеру, он предлагает Дамилоле несколько вариантов окончания заметок, среди которых приводит цитату «старинного сочинителя» Ivane Bounine, в свою очередь цитировавшего «древнего сомелье» de Maupassant. Прибегает к помощи креативного доводчика и философ Бернар-Анри Монтень Монтескье при создании «Мертвых Листьев» (или «Мертвых Листов»), и Грым при «творении» текстов для снафов.

Два романа-описания собственной вселенной создает Рама («Empire “V”» и «Бэтман Аполло»). Вторая часть дилогии начинается и заканчивается словарем терминов. В начале поясняются главные понятия, использовавшиеся в первой части. В финале рассказчик вспоминает, что часто говорит о вамповнавигаторе, выдающем информацию только на букву «С», «но данное обстоятельство никак не участвует в повествовании» [7:488], поэтому он решает исправить оплошность и приводит несколько слов на букву «С». Все они оказываются так или иначе связанными с проблемами литературы и языка. В словаре приводятся примеры, как надо писать, и как не надо, объясняется, что такое

сквернословие, симулякр (последним оказывается человеческий язык). Упоминает Рама и о писателе Андрее Тургеневе (в действительности — это псевдоним литературоведа, критика и писателя В. Курицына), и о собственном редакторе. Следует отметить, что критики не впервые попадают на страницы пелевинских романов.

В «Любви к трем цукербринам» вновь является герой-писатель. В предисловии он поясняет, что его «странная книга содержит три повести (одна непропорционально длинная) — и объяснительный текст, соединяющий их в целое. Связующий материал (я назвал его «Киклоп») можно рассматривать в качестве дополнительного рассказа, полностью документального — хотя я признаю, что в таком качестве он никуда не годится: в нем есть длинное и подробное вступление, есть заключение, но почти отсутствует повествовательная часть, вместо которой читателя ждет несколько страниц моих шатких рассуждений, отдающих научпопом» [10].

Метатекст всегда настроен на активную игру с различными литературными источниками. Необычайно широкий интертекстуальный пласт можно обнаружить во всех произведениях В. Пелевина. Писатель не просто подключает с помощью интертекста дополнительные смыслы и вводит свои работы в общий культурный контекст. Герои практически живут в мире литературы. Непонятные для персонажей идеи объясняются путем отсылки к личностям писателей или к художественным текстам. В «Empire “V”» первое знакомство Рама с Энлилем Маратовичем, своим будущим наставником, начинается с обсуждения писательского метода В. Набокова («романы писателя Набокова — это трехспальная кровать», объясняет вампир, потому что «между любовниками в его книгах всегда лежит он сам. И то и дело отпускает какое-нибудь тонкое замечание, требуя внимания к себе» [14]). В «Generation “П”» понятие «огонь потребления» объясняется через апелляцию к речам старца Зосимы из «Братьев Карамазовых» Достоевского, «который про баньку с пауками писал» [15:155].

В «Бэтмане Аполло» герои без конца упоминают и цитируют Пушкина, Есенина, Пастернака, Блока, Мережковского, Набокова, Фуко, Беккета, Достоевского, Толстого, Булгакова и многих других. Однако Пелевин не ограничивается исключительно литературным интертекстом. Он апеллирует к живописи, кинематографу, музыке, к многовековой культуре в целом.

Пелевин переписывает биографии людей искусства, вменяя им собственные сценарии жизни и тем самым вводя в свой художественный мир с его правилами. Так С. Дали становится вампиром-ныряльщиком, О. Уайльд берет сюжеты из реального общения с Дракулой, Б. Стокер, будучи халдеем высокого уровня, хотел назвать свой роман «The Undead» (в честь того же Великого Вампира), повлиял Дракула и на отдельные образы в творчестве А. Пушкина («Бэтман Аполло»). Претерпевают трансформацию и такие исторические личности как Василий Чапаев, Петья, Анна («Чапаев и Пустота»).

Однако если, к примеру, в «Бэтмане Аполло» Пелевин отсылает к творчеству реальных писателей, то в «Т», где практически все герои имеют прототипы, множественные отсылки к писательским персоналиям играют роль чистых индексалов. Как отмечает И. Кабанова, в «Т» Пелевин «использует имена золотого фонда русской культуры, полностью лишая их соответствующей исторической и идейной наполненности» [2:17]. Имена превращаются в «интеллектуальные бренды», за которыми скрываются стереотипы восприятия. Таковы Л. Толстой, Ф. Достоевский, В. Соловьев, А. Блок, А. Белый, М. Горький.

Таким образом, анализ творчества В. Пелевина в гипертекстуальном аспекте актуализирует прежде всего метатекстуальный уровень повествования и открывает продуктивные перспективы исследования форм игры с литературоведческими терминами (например, неоднократно упоминаемым героями постмодернизмом), с внетекстовыми элементами (эпиграфами, порой отсылающими к несуществующим первоисточникам, аннотациями, форзацами, обложками, названиями книг) и др.

Литература

1. Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину : Избранные работы о русской словесности / Жан-Филипп Жаккар. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 408 с.
2. Кабанова И. В. Троица по Пелевину : автор — герой — читатель в романе «Т» / И. В. Кабанова // Филологический класс — 2011. — № 25. — С. 15—20.

3. Корнев С. Столкновение пустот : может ли постмодернизм быть русским и классическим? : (Об одной авантюре Виктора Пелевина) / Сергей Корнев // НЛО. — 1997. — № 28. — С. 244—259.
4. Кочеткова Н. Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами : Интервью // Известия. — 2004. — 16 ноября (№ 213). — С. 15.
5. Липовецкий М. Паралогии : Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000 годов / Марк Липовецкий. — М. : Новое литературное обозрение, 2008. — 848 с.
6. Пелевин В. О. Ананасная вода для прекрасной дамы : повести и рассказы / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2013. — 352 с.
7. Пелевин В. О. Бэтман Аполло / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2013. — 512 с.
8. Пелевин В. О. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2008. — 352 с.
9. Пелевин В. О. Жизнь насекомых / В. Пелевин. — М. : Вагриус, 2003. — 223 с.
10. Пелевин В. О. Любовь к трем цукербринам / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2014. — 448 с.
11. Пелевин В. О. Священная книга оборотня / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2004. — 384 с.
12. Пелевин В. О. Т / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2009. — 384 с.
13. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота / В. Пелевин. — М. : Вагриус, 1999. — 400 с.
14. Пелевин В. О. Empire «V» / Виктор Пелевин. — М. : — Эксмо, 2009. — 448 с.
15. Пелевин В. О. Generation «П» / В. Пелевин. — М. : Вагриус, 1999. — 301 с.
16. Пелевин В. О. S.N.U.F.F. / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2012. — 480 с.
17. Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.
18. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / Руднев В. П. — М. : АГРАФ, 1999. — 381 с.
19. Сафронова Л. В. Постмодернистский текст : Поэтика манипуляции / Л. В. Сафронова. — СПб. : ИД «Петрополис». — 2009. — 212 с.

Інтертекстуальні зв'язки та рецепція художніх текстів

УДК 821.161.2-Л.Баранович.09

О. В. Руда

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Рецепція поезії Лазаря Барановича в літературознавстві

Руда О. В. Рецепція поезії Лазаря Барановича в літературознавстві. У статті в хронологічній послідовності розглянуті основні етапи дослідження поетичної творчості Лазаря Барановича, названо головні дискусійні моменти і проблеми літературознавчої рецепції. Особлива увага приділяється епістолярній спадщині з метою реконструкції авторських уявлень про свого читача та призначення власної творчості. Детально простежуються причини тривалої негачії поетичної творчості Лазаря Барановича. До аналізу залучаються польськомовні та англійськомовні дослідження.

Ключові слова: *бароко, Лазар Баранович, «Lutnia Apollinowa», «Żywoty świętych», концептизм, польськомовна поезія.*

Руда Е. В. Рецепция поэзии Лазаря Барановича в литературоведении. В статье в хронологическом порядке рассмотрены основные этапы исследования поэтического творчества Лазаря Барановича, названы главные моменты научной дискуссии и проблемы литературоведческой рецепции. Особое внимание обращено на эпистолярное наследие с целью реконструкции авторских представлений о своем читателе и назначении собственного творчества. Подробно прослеживаются причины длительной негачии поэтического творчества Лазаря Барановича. В анализе используются польскоязычные и англоязычные исследования.

Ключевые слова: *барокко, Лазарь Баранович, «Lutnia Apollinowa», «Żywoty świętych», концептизм, польскоязычная поэзия.*

Ruda O. V. The reception of the Lazar Baranowych's poetry in the literary criticism. In the article the basic stages of the research of poetic legacy of Lazar Baranowych are considered in a chronologic sequence. The main debatable moments and problems of literary since reception are adopted. The special attention is spared to the epistolary inheritance with the aim of reconstruction of authorial ideas about the reader and setting of own work. The reasons of long rejection of poetic legacy of Lazar Baranowych are analyzed in detail. Polish and English researches are used in the analysis.

Key words: *baroque, Lazar Baranowych, «Lutnia Apollinowa», «Żywoty świętych», conceptism, Polish poetry.*

Лазар Баранович — один із найяскравіших представників Києво-Чернігівського кола літераторів. Його письменна спадщина складається з поетичної, проповідницької, полемічної творчості, а також із чималої кількості листів. Рецепцію гомілетики Лазаря Барановича детально дослідила Олена Матушек, виділивши кілька етапів у прочитанні проповідей письменника: 1) друга половина XVII–XVIII ст. (сучасники й найближчі нащадки); 2) XIX ст. (дослідники, зорієнтовані на історико-біографічну інформацію); 3) XX–XXI ст. (фахівці-літературознавці) [11:234]. Такий підхід прийнятний не тільки щодо проповідей Лазаря Барановича, але й щодо іншої частини його творчості. Проте слід зважати на жанрові особливості. Жанр проповіді має діалогічний характер (проповідник — аудиторія), тому під час дослідження

цих творів аналіз реципієнта посідає особливе місце. Рецепція ж барокової поезії, тим більше польськомовної, пов'язана з низкою інших літературознавчих і культурологічних проблем, зокрема з несприйняттям давньої поетики та образності, зі спробами розглядати певні поетичні явища поза культурно-історичним контекстом, у яких вони створювались, з мовними особливостями тощо.

У творчості Лазаря Барановича домінує поезія, проте він більш відомий не як поет, а як церковний, культурний і суспільний діяч, проповідник і полеміст. Аналіз епістолярної спадщини чернігівського владики дозволяє частково простежити його ставлення до власної творчості.

Образ свого читача та мету власної творчості Лазар Баранович подає у листах до різних адресатів, зокрема до Варлаама Ясин-

ського, Симеона Полоцького та Інокентія Гізеля [22]. Читач для чернігівського владика — це насамперед християнин, здатний не лише оцінити написане автором, але й встановити з ним особливий молитовний зв'язок. У творчому процесі письменнику найважливіше «залишити після себе труди... на користь Церкви Божої й заслужити від людей добру пам'ять...» (лист до Інокентія Гізеля, 1669 р.) [22:82].

Прикметно, що в текстах листів Лазаря Барановича художній стиль часто домінує над епістолярним. У них етикетні формули переплітаються з біблійними цитатами. Події з власного життя знаходять доволі оригінальні асоціативні відповідники в біблійному тексті: «...і як у час хресних страждань Христових земля потряслась, так тритижнева бездіяльність у друкарні мене засмутила» (лист до Варлаама Ясинського) [15:22].

Навіть співбесідники зауважували використання характерних для барокової поезики засобів у листах чернігівського поета: «Розбираючи ці нісенітниці [йдеться про поданий на початку листа міф про химеру, складність аналізу якого порівнюється автором зі складністю прочитання листа Барановича, — О. Р.], я сам ледве дійшов до їх дійсного сенсу, для того саме, аби як-небудь розібрати, подібному Гордієвому вузлу, сенс твого листа, закритий трьома шарами, адже в ньому вражає і висота найсвятішого богослов'я, і виявляється знання Святого Письма, і місцями помітно хитромудрий багатоскладний період ораторського мистецтва» (лист Паїсія Лігаріда, 19 вересня 1664 р.) [15:392]. Насамкінець адресант резюмує написане ним як реакцію на своєрідну манеру письма Лазаря Барановича: «Врешті, сам я вже бачу, що став справжнім азіатом у своїй багатослівності; до цього мене спонукав твій лист, що містить у собі троякий рід слова: витончений, чільний і поважний...» [15:399].

Однак, слід зауважити, що митрополит Паїсій Лігарід з відомих нам адресантів Барановича чи не єдиний, хто дозволяє собі коментувати стилістику чернігівського владика. Це пояснюється тогочасним суспільним статусом митрополита Паїсія, адже, як зазначено в коментарях до наведеного вище листа, він «був у Москві на вершині церковно-адміністративної могутності і демонстрував там свою ерудицію, що видно з усього листа» [18:391]. Інші ж адресанти, серед яких переважають українські церковні та політич-

ні діячі, сприймають Лазаря Барановича лише як владика, впливового та шанованого, і звертаються до нього відповідно до усталених норм церковної етики.

У цьому контексті показовою є рецепція одного з найбільш відомих сучасників Лазаря Барановича свт. Дмитра Туптала. У своєму «Діаріуші» святитель кілька разів згадує про чернігівського владика. Проте за якийсь час після його смерті свт. Дмитро Туптало відгукується про його наступників негативно: «Книга друкованих віршів була надіслана мені [очевидно, йдеться про поетичну збірку свт. Іоана Максимовича «Алфавит собранний, рифмами сложенный...», — О. Р.]. Бог дав тим віршомазам друкарню, і бажання, і гроші, і вільготне життя» (лист до митрополита Стефана Яворського, 27 лютого 1708 р.) [21:514]. Порівнюючи надіслані вірші з ненадрукованими проповідями митрополита, святитель називає твори «віршомазів» «худими кружальцями руди на поверхні», «простими каменями», «непотребом», який видається «без сорому і без користі» [21:514–515].

Опосередковано, через «Діаріуш» свт. Дмитра Туптала, можемо здогадуватись і про рецепцію митрополита Варлаама Ясинського, під керівництвом якого були надруковані деякі поетичні збірки Лазаря Барановича й до якого владика звертався за редакторською порадою. Святитель Дмитро Туптало говорить про вимогливість Варлаама Ясинського до творів, які публікувались у Києво-Печерській друкарні: «...що він прочитає і утвердить, те безсумнівно виходило друком» [21:513]. Однак важко сказати, чи насправді Варлаам Ясинський погодився друкувати поетичні твори Лазаря Барановича з огляду на позитивну оцінку його творчості, чи через повагу і вдячність до чернігівського владика, який, проте, неодноразово у своїх листах просив пришвидшити друк.

Щодо сприйняття поезії Варлаамом Ясинським, то заслуговує на увагу орієнтація іншого поета, сучасника Лазаря Барановича, о. Івана Величковського на тогочасного ректора Києво-Могилянського колегіуму як на реципієнта. Про це пише канадська дослідниця Наталя Пилип'юк у статті «Poetry as milk: a seventeenth-century metaphor and its pedagogical context» [26]. Вона порівнює літературну позицію Івана Величковського у двох текстах — у присвяті Варлааму Ясинському та в передмові до читача (поетична збірка «Млеко»). За спостереженнями дослід-

ниці, Іван Величковський, беручи різні біблійні епіграфи з метафорою молока («молоко» як щось дитяче — в присвяті Варлааму Ясинському, і «духовне молоко», про яке говорив апостол Павло [1 Кор. 3:2–3], — в передмові до читача), відображає своєрідність української поезії XVII ст.

Йдеться про те, що наприкінці XVI — в XVII ст. українські викладачі не сприймали тези про те, що головною функцією поезії є естетична насолода, наголошуючи насамперед на її педагогічному та моральному навантаженні. На думку Наталі Пилип'юк, своєю збіркою Іван Величковський цілеспрямовано прагнув показати, що від поезії таки можна отримати естетичну насолоду, а також намагався спростувати погляд на літературну справу як на дитячу, залучаючи читача до рідномовної літературної гри, яка потребує інтелектуальних і духовних зусиль.

Таким чином, рецепція поезії Лазаря Барановича сучасниками та найближчими нащадками, по-перше, передає загальну тенденцію сприйняття віршів як «поетичної марнотратності» (Самійло Величко), дитячої справи, а барокового стилю як незрозумілого, по-друге ж, створює передумови до подальшого осмислення поетичної творчості чернігівського митця.

Другий етап рецепції (протягом XIX ст.) переважно засвідчує інтерес не так до змісту або форми поетичних збірок Лазаря Барановича, як до пошуку їхніх друкованих видань і реконструкції біографічного образу поета. У цей період традиційний вияв рецепції — це невелика (переважно словникова) стаття, яка складається з головних біографічних відомостей (часто — суперечливих), списку творів і незначних коментарів до них.

Кароль Естрейхер у багатотомній «Bibliografii Polskiej» (1827) подає бібліографічні відомості про більшість книг Лазаря Барановича. Митрополит Євгеній (Болховітінов) у книзі «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской Церкви» (1827) також наводить список його творів, наголошуючи при цьому на проросійських симпатіях автора. Так поступово формуються два міфи про творчість Лазаря Барановича — польський і російський. Перший пов'язаний з висвітленням творчості митця як епігонства щодо польської барокової літератури і сформульований Лідією Стефанівською як «руський варіант сарматського стилю» [17]. Другий, як не па-

радоксально, закорінився в українській гуманітарній думці і виявляється через звинувачення Лазаря Барановича в промосковській позиції, прихильному ставленні до російських царів тощо (Іван Франко, Микола Сумцов, Михайло Возняк).

Йдучи за хронологічним принципом, далі слід назвати Віктора Аскоченського, який у книзі «Киев с древнейшим его училищем Академиею» (1856) в контексті історії Києво-Могилянської академії окремо зупиняється на постатях її вихованців. Лазар Баранович тут постає насамперед як захисник православної віри, чудовий богослов, а також талановитий «любитель витонченої словесності». Дослідник звертає увагу на любов письменника до віршування, що розкривається навіть у «серйозних творах», проте конкретних текстів не називає [1:162].

Архієпископ Харківський Філарет у праці «Обзор русской духовной литературы» (1859) ставить перед собою завдання зробити короткий огляд найважливіших біографічних відомостей і найвідоміших творів письменників з 862 року по 1720 рік. Загальна концепція такого огляду полягає у формуванні дискурсу руської (української) духовної літератури. Лазар Баранович постає тут насамперед як автор полемічного твору «Nowa miara starej wiary», а також як проповідник, що «любив моральні настанови» [6:291]. Далі подано лише реєстр книг. Ксенофонт Говорський у невеличкій біографічній статті про Лазаря Барановича також передусім звертає увагу на участь чернігівського пастиря в полеміці довкола унії, називає головні твори, але жодну з його книг не характеризує [4].

Перший систематичний курс історії української літератури «Історія літератури руської» (1887) Омеляна Огоновського містить розділ про Лазаря Барановича. Твори письменника науковець класифікує за мовним принципом. Омелян Огоновський вважає, що «латинська схоластична наука», чужа українській культурі, негативно вплинула на творчість письменників XVII ст., зокрема Лазар Баранович «загнав ся в діалектичних нісенітницях в памороку містицизму, добачаючи в поодиноких буквах якого слова ключ глибокої мудрості і накручуючи слова грамоти святої до писанини змісту політичного» [12:253]. Великий обсяг поетичних творів і використання віршів у прозових творах дослідник пояснює пристрасстю Лазаря Барановича до віршування.

У 90-ті роки XIX ст. працює над вивченням пам'яток ранньомодерної української літератури професор Київського університету Володимир Перетц. У статті «*Filar Wiary*»: вновь найденное сочинение Лазаря Барановича» (1898) він ставить перед собою завдання «з'ясувати, що з багатой південно-руської літератури XVII століття належить перу Барановича» [13:51]. Попри те, що «*Żywoty świętych, ten Apollo pieie jak ci działali niech tak każdy dzieie*» та «*Apollo Chrześciański*» — це два заголовки однієї і тієї ж збірки поезій, В. Перетц, виходячи з доступного йому матеріалу, припускає, що «*Żywoty świętych...*» — це окрема книга, а «*Apollo Chrześciański*» (1670) і «*Lutnia Apollinowa*» (1671) — один і той самий твір з неправильно поданими заголовками.

При аналізі твору Лазаря Барановича «*Filar Wiary*» Володимир Перетц наголошує на поетичній плідності автора, критикуючи, проте, одноманітність змісту віршів, а також безсистемність у побудові збірки: «на перший погляд, можна подумати, що автор керувався в розташуванні віршів швидше від усього певними технічними, друкарськими міркуваннями, ніж наміром дати читачу зручний для оволодіння, систематизований матеріал» [13:73].

В іншій статті, присвяченій збірці «*Księga śmierci*», Володимир Перетц більшою мірою намагається передати зміст книги, наводячи з цією метою велику кількість цитат і пояснюючи це наміром задовольнити інтерес любителів старовини, оскільки «*Księga śmierci*» — рідкісний стародрук. Самі ж вірші збірки дослідник характеризує як твори, що «не відзначаються красою форми і багатством думки» [14:233].

Така характеристика збірки Лазаря Барановича «*Księga śmierci*» перегукується з раніше опублікованою в журналі «*Киевская старина*» статтею учня Володимира Перетца М. Марковського «*Случайная библиография*» (1891) [10]. Заголовок має на увазі відділ бібліографії про рідкісні видання з української історії, до яких належить і польськомовна збірка «*Księga śmierci*» (1676). Дослідник пов'язує звернення Лазаря Барановича до танатологічних мотивів з тим, що поет відчував наближення своєї смерті. Центральною темою збірки М. Марковський визначає славу спасительної місії Ісуса Христа. Проте спроби Лазаря Барановича виразити цю тему через алфавітні вірші, залучення широкого

біблійного матеріалу трактуються дослідником лише як показовий приклад «схоластичного пустослів'я».

Таким чином, бачимо, що протягом XIX ст. на тлі історико-біографічної реконструкції постатей культурних діячів попередніх епох уже формується шаблонне сприйняття особи Лазаря Барановича, поетичні твори якого відлякують своїм обсягом, провокуючи негативну оцінку творчості та звинувачення в графоманії.

Першим, хто здійснив спробу підсумувати наукові здобутки дослідників XIX ст. про українську літературу XVII ст. та її представників, був Микола Сумцов. У праці «*О литературных нравах южнорусских писателей XVII ст.*» (1906) [20] дослідник відтворює парадигму літературного мислення XVII ст., враховуючи соціально-політичне тло та польські впливи. Він вважає, що письменників цієї епохи об'єднували національна ідея, почуття солідарності в конкурентоспроможній літературно-науковій діяльності, сором за неповноформатну культуру власного народу на тлі західноєвропейського інтелектуально-мистецького розвитку тощо.

В окремому дослідженні, присвяченому постаті Лазаря Барановича, Микола Сумцов більшою мірою зупиняється на суспільно-політичній діяльності письменника. Залучаючи історико-культурний матеріал, вчений зображує чернігівського владика як людину освічену, впливову, ініціативну та жваву, якій вдавалось поєднати в собі і священнослужителя, і літератора, і науковця, і видавця, і громадського діяча. Микола Сумцов був першим, хто створив цілісний образ Лазаря Барановича. Очевидно, саме такий спосіб викладу сприяв тому, що послідовники переважно дублюватимуть думки Миколи Сумцова.

Однак літературну творчість Лазаря Барановича дослідник розглядає або як тимчасову альтернативу політичній діяльності, або як особливості характеру письменника. Лазар Баранович «як натура поетична, схильна до захоплення», на думку науковця, має особливий стиль, він «виражається коротко, образно, шукає першого-ліпшого випадку провести певні паралелі, навести яке-небудь порівняння або оповідь, має слабкість до віршування», хоча водночас митцеві не вистачає систематичності, впевненості в шкільному матеріалі, він зловживає використанням цитат [19:136].

Крізь призму такого сприйняття дослідник аналізує й поезію Лазаря Барановича,

найбільш детально зупиняючись на збірці «Lutnia Apollinowa» і характеризуючи насамперед її зміст. Микола Сумцов також акцентує увагу на історичному контексті, відшукуючи в поезіях суспільної тематики цікаві побутові та культурні особливості епохи XVII ст. У сильних віршах духовного змісту, на думку вченого, Лазареві Барановичу часто вдається лише початок. Йдучи за тематичним принципом, дослідник зупиняється на віршах морально-етичного, церковно-богослужбового та історичного змісту, подаючи в перекладі або в оригіналі найкращі, на його думку, твори, однак він не залучає літературознавчий аналіз, а, натомість, звертає увагу на ту суспільно-культурну позицію й ті погляди Лазаря Барановича, вияви яких можна відшукати у віршах зі збірки «Lutnia Apollinowa». Елементи літературознавчого аналізу використовуються при характеристиці побудови віршів поета: описі обсягу, вимірюванні ритму та зауваженнях щодо римування, залучення алітерацій і прислів'їв. Вірші у вигляді хреста вчений називає «схоластичними іграшками» [19:127].

До грона київської схоластичної школи зараховує Лазаря Барановича й Сергій Єфремов («Історія українського письменства», 1911). На думку дослідника, це «була вже та схоластична література, що цілком поринула в самі теологічні тонкощі і майже не торкалась живого життя» [7:88]. Крім освітніх причин, він пояснює це змінами в політичному житті. Лазар Баранович у цьому контексті постає насамперед як «переконаний автономіст і гнучкий дипломат того часу», що, на думку дослідника, «одбилося на його літературній діяльності» — на «томах церковних казань», полемічних творах і на «величезних фоліантах віршів», які «виявляють таке ж велике в автора бажання до віршування, який у нього малий був до цього хист» [7:98]. Естетичний критерій ігнорується дослідником.

Ще однією спробою розглянути творчість Лазаря Барановича в контексті історії української літератури є відповідний розділ підручника «Історія української літератури: У 3 т.» (1920) львівського науковця Михайла Возняка. Дослідник критикує насамперед суспільно-політичну позицію Лазаря Барановича, його орієнтацію на Московське царство. У своїй критиці дослідник спирається на історика В'ячеслава Липинського, який вбачав у постаті Барановича брак «якоїсь політичної української ідеї» [3:565]. Негативно оцінює

Микола Возняк і літературну творчість письменника: «Визначався хворобливою схильністю писати, зокрема віршувати, й видавати це на світ друком» [3:566]. Те, що поезія домінує у творчому доробку автора, науковець трактує як «манію віршування» [3:567].

Радянське літературознавство в оцінці творів Лазаря Барановича орієнтується на підходи Миколи Сумцова, вибираючи зі спадщини чернігівського архієрея елементи, необхідні для марксистсько-ленінської концепції літератури. Так, у підручнику «Давня українська література» (1989) під редакцією Михайла Грицяя Лазар Баранович зображений насамперед як суспільно-політичний і культурно-освітній діяч. Поза увагою залишається більшість поетичної спадщини автора. Поезія тут характеризується через зіставлення віршів «на морально-дидактичні теми» та про природу з віршами патріотичного змісту, в яких «значно більшої виразності досягає автор» [5:215]. Патріотизм, звісно, інтерпретується з позицій марксистсько-ленінського підходу. Не заперечується, проте, належність творчості Лазаря Барановича до барокового стилю, хоча глибшого розвитку ця теза не отримує.

Польська рецепція поезії Лазаря Барановича представлена дослідженнями Ришарда Лужного, Лідії Стефанівської та Анни Давчинської. Ришард Лужний у праці «Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska» (1966) [25] звертається до постаті Лазаря Барановича саме як до польськомовного поета, проте, на думку науковця, гіршого, ніж його польські сучасники. Поетичні збірки Лазаря Барановича дослідник називає зразками римоплетства найгіршого гатунку, які більшою мірою є не мистецьким, а культурно-історичним фактом. Винятками він вважає поодинокі твори та цикли зі збірок «Lutnia Apollinowa» й «Żywoty świętych», які виділяються грамотнішою польською мовою та оригінальнішими способами віршування.

Поділ віршів на релігійні та світські, пошук актуальних тем у поезії Лазаря Барановича вказують на те, що Ришард Лужний орієнтується на працю Миколи Сумцова, який у такий же спосіб і в такий же послідовності порушував названі проблеми. Як і Микола Сумцов, Ришард Лужний більшу частину дослідження присвячує збірці «Lutnia Apollinowa», приклади наводить лише з передмов, інші частини книги просто описує. Про пове-

рхове прочитання поетичної творчості Лазаря Барановича свідчить також коментар Ришарда Лужного до збірки «*Żywoty świętych*». Дослідник цілком доречно зауважує, що джерела сюжетів збірки слід шукати, звертаючись до однойменних творів свт. Дмитра Туптала і о. Петра Скарги, але помиляється в тезі про те, що збірка Лазаря Барановича — це лише заримовані компіляції житій, розташовані в календарній послідовності.

У контексті розвитку української агіографічної поезії XVII–XVIII ст. аналізує збірку Лазаря Барановича «*Żywoty świętych*» сучасна дослідниця Світлана Журавльова [8]. На її думку, визначення «агіографічний вірш» є найбільш коректним щодо тих творів, які вміщені у збірці. Їхніми визначальними рисами є відхід від житійного канону, психологізація, прагнення актуалізувати певні чесноти, необхідні в сучасному світі, через звернення до конкретного святого.

Головними тезами перегукуються з працею Ришарда Лужного стаття Лідії Стефанівської «*Głos swojski i gum domowy. Польськомовна творчість Лазаря Барановича як руський варіант сарматського стилю*» (2006) [17] та дослідження Анни Давчинської «*Twórczość poetycka Łazarza Baranowicza: refleksje sprzed lat*» (2008) [24].

Лідія Стефанівська вважає, що недостатньо розглядати поезію Лазаря Барановича в контексті занепаду поетичного бароко в XVII ст., як це робив Ришард Лужний. На думку дослідниці, слід порівнювати творчість поета не з відомими метафізиками другої половини XVII ст., а з «пересічними представниками сарматського русла польської поезії XVII ст.», яким Лазар Баранович у поетичній майстерності не поступається [17:276]. Як і Ришард Лужний, Лідія Стефанівська визначає Лазаря Барановича як «нерівного поета», в якого на загальному тлі творів, що «не представляють надто великої мистецької вартості», все ж можна відшукати і глибші речі [17:275].

Праця Анни Давчинської має більш описовий характер і цікава насамперед тим, що виконана у формі компаративного літературного портрету. Поетична творчість Лазаря Барановича тут розглядається як явище на межі двох культур — української і польської. Цим пояснюється залучення до роботи історичних розділів про особливості польсько-україн-

ських стосунків, а також про Берестейську церковну унію. Проте більшість коментарів авторка фактично повторює за Ришардом Лужним, так само називаючи поезію Лазаря Барановича віршами найгіршого гатунку, зразками занепаду бароко й так само виділяючи поодинокі твори, варті уваги, як винятки.

Наприкінці 1980-х рр. свіжим словом в українській медієвістиці став збірник «Українське літературне барокко». Ростислав Радішевський у статті «Бароковий концептизм поезії Лазаря Барановича», вміщеній у цьому збірнику, констатує, що в ранніх дослідженнях Лазар Баранович «губився або ж зовсім невиразно поставав... як літератор, поет» [16:157]. Дослідник звертається до теорії концептизму, наголошуючи, що концептивне мислення «з особливою силою... виразилося в творчості Лазаря Барановича» [16:161], та ілюструючи це прикладами з поезій.

Свої спостереження над особливостями барокової поезії в індивідуальній манері Лазаря Барановича Ростислав Радішевський розвинув у компаративістській праці «*Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVII wieku*» (1996) [27]. Думку про концептизм як характерну ознаку поетичного стилю Лазаря Барановича підтримують у своїх працях Валерій Шевчук [23] та архієпископ Ігор (Ісіченко) [9].

Отже, рецепція поезії Лазаря Барановича тривалий час була пов'язана не з естетичним аналізом, а з літературознавчими упередженнями, які впливають із несприйняття барокової поезії сучасниками та прихильниками історико-біографічного методу, зі спроб нав'язати певний підхід або тлумачення. Лише протягом останніх років здійснюється нове прочитання поезії Лазаря Барановича, зорієнтоване на аналіз естетичних особливостей творчої манери митця. Проте ще не з'явилося ґрунтовної розвідки, присвяченої цій темі. Монографічні дослідження ускладнюються як культурною й мовною дистанцією, так і обмеженою кількістю примірників поетичних книг Лазаря Барановича в бібліотеках України. Слід сподіватися, що з публікацією оригінальних текстів і створенням електронних версій стародруків принаймні одна з перешкод зникне й розпочнеться більш інтенсивне освоєння поетичної спадщини найвідомішого барокового письменника Чернігівщини сучасним літературознавством.

Література

1. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем академиею / В. Аскоченский. — К., 1856. — Ч. 1. — 370 с.
2. Болховитинов Е. Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской Церкви: Т. 1 / Митрополит Евгений (Болховитинов). — 2-е изд., испр. и умнож. — СПб.: Тип. Ивана Глазунова, 1827. — 343 с.
3. Возняк М. Лазар Баранович / М. С. Возняк // Історія української літератури: у 2 кн., [2-е вид., випр.]. — Львів: Світ, 1992.
Кн. 1. — 1992. — С. 563—572.
4. Говорский К. Баранович Лазарь: Краткий биографический очерк / К. Говорский // Вестник Юго-Западной и Западной России. — 1864. — Т. I, сентябрь. — С. 107.
5. Грицай М., Микитась В., Шолом Ф. Давня українська література / М. Грицай, В. Микитась, Ф. Шолом; [під заг. ред. проф. М. С. Грицай]. — К.: Вища школа, 1989. — 415с.
6. Гумилевский Ф. Обзор русской духовной литературы. 862—1720 / архиепископ Филарет (Гумилевский). — Харьков, 1859. — 448 с.
7. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. — СПб., 1911. — 459 с.
8. Журавльова С. «Алфавит собранный, рифмами сложенный...» свт. Іоана Максимовича як явище агіографічної культури українського бароко: монографія / Світлана Журавльова; [наук. ред. архієп. Ігор (Ісіченко)]. — Бердянськ: БДПУ, 2012. — 238 с.
9. Ісіченко І. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII—XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / архієпископ Ігор (Ісіченко). — Львів : Свято-горець, 2011. — 568 с.
10. М. М. [Марковський М.] Случайная библиография / М. М. [Марковський М.] // Киевская старина. — 1891. — Т. XXXII. — С. 202—206.
11. Матушек О. Ю. Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко: монографія / Олена Матушек. — Харків: Майдан, 2013. — 360 с.
12. Огоновський О. Історія літератури руської / О. Огоновський. — Львів, 1887. — Ч. 1. — 428 с.
13. Перетц В. «Filar Wiągu»: вновь найденное сочинение Лазаря Барановича / В. Перетц // Киевская старина. — 1898. — № 7–8. — С. 50—74.
14. Перетц В. «Księga śmęrci» архиепископа Лазаря Барановича / В. Перетц. — Киевская старина. — 1898. — № 9. — С. 225—233.
15. Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями. — [2-е издание]. — Чернигов : Типография Ильинского монастыря, 1865. — 253 с.
16. Радишевський Р. Бароковий концептизм Лазаря Барановича / Ростислав Радишевський // Українське літературне барокко : збірник наукових праць; [відп. ред. О. В. Мишанич]. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 156—177.
17. Стефанівська Л. Głos swojski i gum domowy. Польськомовна творчість Лазаря Барановича як руський варіант сарматського стилю / Лідія Стефанівська // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. — 2006. — № 21. — С. 275—289.
18. Страдомский А. Письма к преосвященному Лазарю Барановичу, архиепископу черниговскому и новгородсеверскому (12 писем разных лиц) и 2 универсала гетмана Петра Сухова / прот. А. Страдомский // Черниговские епархиальные известия. — 1867. — С. 334—342, 389—404, 416—423, 456—470.
19. Сумцов Н. К истории южнорусской литературы XVII / Н. Ф. Сумцов. — Выпуск 1: Лазарь Баранович. — Х. : Типография М. Зильберберга, 1885. — 183 с.
20. Сумцов Н. О литературных нравах южнорусских писателей XVII ст. / Н. Ф. Сумцов. — СПб.: Тип. Императорской АН, 1906. — 24 с.
21. Туптало Д. Дневные записки / Свт. Димитрий, митрополит Ростовский // Сочинения святого Димитрия, митрополита Ростовского. — Ч. 1. — М. : Синодальная Типография, 1848. — С. 465—522.
22. Чернігівські Афіни / [передм., упоряд. текст. матеріалу, комент. А. Макарова]. — К. : Мистецтво, 2002. — 288 с.
23. Шевчук В. Лазар Баранович як поет/ В. Шевчук // Муза Роксоланська. Українська література XVI—XVIII ст. : у 2 кн. — К. : Либідь, 2005.
Кн. 2 : Розвинене бароко. Пізнє бароко. — 2005. — С. 128—143.

24. Dawczyńska A. Twórczość poetycka Łazarza Baranowicza: refleksje sprzed lat / Anna Dawczyńska. — Kraków : Collegium Columbinum, 2008. — 130 s.

25. Łużny Ryszard. Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska: Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII—XVIII w. / Ryszard Łużny. — Kraków : Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1966. — 170 s.

26. Pylypjuk N. Poetry as milk: a seventeenth-century metaphor and its pedagogical context / N. Pylypjuk // Journal of Ukrainian Studies. — 1992. — Volume 17. — № 1—2. — P. 189—203.

27. Radyszewskij R. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVII wieku / Rostysław Radyszewskij. — Kraków: Wydawnictwo oddziału Polskiej akademii nauk, 1996. — 284 s.

УДК 821.161.1–32 «19» Куприн, Замятин.

В. В. Винниченко, И. И. Московкина

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Роман Е. Замятина «Мы» как претекст рассказа А. Куприна «Рай»: встреча на поле русской антиутопии

Винниченко В. В., Московкина И. И. Роман Е. Замятина «Мы» як претекст оповідання А. Куприна «Рай»: зустріч на полі російської антиутопії. У статті схарактеризовано історію публікації роману Е. Замятина «Ми» та оповідання А. Куприна «Рай». Проведено порівняльний аналіз фабул, поетики та авторських концепцій цих творів. Показано, що роман-антиутопія Е. Замятина послужив А. Куприну претекстом його твору. В оповіданні «Рай» виявлено типові риси жанрової моделі антиутопії та схарактеризовано специфіку її втілення в межах лаконічної, фрагментарної малої прози. На тлі схожості концептуальної основи розглянутих творів продемонстровано посилення сатиричного начала в оповіданні «Рай».

Ключові слова: антиутопія, оповідання, претекст, сатира.

Винниченко В. В., Московкина И. И. Роман Е. Замятина «Мы» как претекст новеллы А. Куприна «Рай»: встреча на поле русской антиутопии. В статье охарактеризована история публикации романа Е. Замятина «Мы» и рассказа А. Куприна «Рай». Представлен сопоставительный анализ фабул, поэтики и авторских концепций этих произведений. Показано, что роман-антиутопия Е. Замятина послужил А. Куприну претекстом его произведения. В рассказе «Рай» выявлены характерные черты жанровой модели антиутопии и охарактеризована специфика ее воплощения в рамках лаконичной, фрагментарной малой прозы. На фоне сходства концептуальной основы рассмотренных произведений продемонстрировано усиление сатирического начала в рассказе «Рай».

Ключевые слова: антиутопия, рассказ, претекст, сатира.

Vinichenko V. V., Moskovkina I. I. Y. Zamyatin's novel We as a pretext of A. Kuprin's short story Paradise: a meeting in the field of Russian anti-utopia. The article characterizes the publication history of Y. Zamyatin's novel *We* and A. Kuprin's short story *Paradise* and presents a comparative analysis of their plots, poetics and writer's conceptions. Y. Zamyatin's anti-utopia was proved to be a pretext for A. Kuprin's work. In the short story *Paradise*, the distinguishing features of the anti-utopia genre model were determined and the specifics of its implementation was described within the limits of laconic, fragmentary flash fiction. The stronger satiric essence in the short story *Paradise* was shown against the background of similar conceptual bases in the works under study.

Keywords: anti-utopia, short story, pretext, satire.

Важным этапом в становлении жанра антиутопии в русской литературе XX столетия по праву считаются 1920–30-е годы. Именно исследование таких романов-антиутопий, как «Мы» Е. Замятина (1920), «Чевенгур» и «Котлован» А. Платонова (1929–1930), а затем и других подобных произведений (от «Приглашения на казнь» В. Набокова (1936) до «Кысь» Т. Толстой (1986–2000) и др.) послу-

жило Б. Ланину [12], Г. Морсону [13], А. Звереву [8] материалом для характеристики соответствующей жанровой разновидности.

Ученые рассматривают антиутопию как пародийный антижанр, который «разоблачает приемы утопии, чтобы лишить их эффективности» [13:263]. Если в утопиях воспроизводились образы идеального устройства государства и человеческих взаимоотношений,

а также пути их достижения, то антиутопии предлагают читателю разобраться, как человек расплачивается за подобное всеобщее счастье. Главный герой антиутопии представлен «либо доминирующим субъектом речи (то есть рассказчиком), либо исключительно близким повествователю субъектом видения» [14:216–217]. По мнению Б. Ланина, рукопись героя предназначена для саморефлексии весьма условно, а ее подлинная цель — написать «донос» на общество-антиутопию, рассказать читателю о «возможной эволюции современного общественного устройства» [12:155]. Хронотоп антиутопии представляет утопическое остановленное время и готовое (сконструированное, замкнутое и часто театрализованное) пространство, сопряженное с динамичным и разомкнутым историческим потоком пространства-времени живой природы и индивидуальной биографии. Сюжетом антиутопии является прохождение героем испытания на тождество самому себе, то есть сопротивление внутреннего («естественного») мира героя внешнему, обезличенному, гротесковому.

Среди тех, кто внес свой вклад в создание русской антиутопии, судя по всему, был и А. Куприн. Учеными (А. Е. Ануфриевым [1], Л. В. Воробьевой [3], Б. Ф. Егоровым [4], Ф. И. Кулешовым [10] и др.) были отмечены некоторые элементы антиутопии в его новеллах «Гост» (1905), «Механическое правосудие» (1907), «Королевский парк» (1911) и повести «Жидкое солнце» (1913). Правда, особого внимания им не уделялось, и поэтому антиутопия в прозе А. Куприна остается почти не изученной областью его художественного мира, а роль писателя в становлении этого жанра до сих пор не определена. Эта проблема нуждается в специальном исследовании. Но то, что Е. Замятин и А. Платонов знали названные произведения своего знаменитого современника, представляется очевидным.

Не менее интересным оказывается и вопрос о влиянии произведений младших современников на прозу А. Куприна. В этой связи представляется целесообразным сопоставление фабул и специфики способов их воплощения в романе-антиутопии Е. Замятина «Мы» (1921) и рассказе А. Куприна «Рай» (1921). Такое исследование позволит не только ответить на вопрос о степени влияния претекста Е. Замятина на рассказ А. Куприна, но и наметить перспективы осмысления процесса возникновения и разви-

тия различных модификаций жанра антиутопии в русской литературе

Судя по всему, А. Куприн и Е. Замятин были лично знакомы и знали произведения друг друга, в том числе и относящиеся к антиутопии. Так, в статье «Герберт Уэллс» (1922) Е. Замятин упоминает роман А. Богданова «Красная звезда» (1908) и повесть А. Куприна «Жидкое солнце» (1913) как едва ли не единственные образцы научной фантастики в дореволюционной России [7:108]. Названное произведение А. Богданова сегодня считают последним русским романом-утопией, а в повести А. Куприна обнаруживают элементы жанра антиутопии. После революции А. Куприн и Е. Замятин сотрудничали с издательством «Всемирная литература» и входили в Профессиональный союз деятелей художественной литературы. Роль связующего звена между ними мог играть и Максим Горький, который знал о замысле романа Е. Замятина «Мы» с октября 1917 года и мог сообщить о нем А. Куприну [5:16].

Как известно, публикация романа Е. Замятина в России была запрещена, и впервые он был издан в переводе на английский язык в Нью-Йорке в 1924 году, а в 1927 году фрагменты романа на русском языке появились в пражском журнале «Воля России» [6:547]. А. Куприн же осенью 1919 года оказывается в Финляндии, а потом и во Франции. Таким образом, прочитать конечный вариант «Мы» в России он не мог, ведь, по свидетельствам очевидцев, Е. Замятин продолжал работать над романом вплоть до 1922 года [2:243]. Публичные чтения антиутопии Е. Замятина в России тоже состоялись после выезда А. Куприна за границу: зимой 1921–1922 года и в 1923 году. Отсюда следует вывод, что материалом для «Рая» могли послужить сведения, полученные им до 1919 года от М. Горького или самого Е. Замятина.

Примечательно, что за несколько месяцев до публикации «Рая» в русско-французской газете «Общее дело» появилось упоминание об окончании Е. Замятиным романа «Мы». А. Куприн сотрудничал с этой газетой в 1920–1921 годы и, скорее всего, знал об этом объявлении. Возможно, он даже был инициатором его републикации из рижского журнала «Новый путь», так как А. Куприн продолжал работать с периодическими изданиями Латвии на русском языке, а «Рай» был напечатан в одном из них [11:642].

Вслед за охарактеризованным аспектом проблемы обратимся к тексту «Рая» и сопоставим его с романом «Мы». В рассказе А. Куприна, подобно роману-антиутопии Е. Замятина, описано некое гипотетическое будущее и модель жизнеустройства в тоталитарном государстве. Повествование ведется от лица журналиста Роберта О'Брейля, сотрудника газеты «Нью-Герольд», который проник во Всероссийскую коммуну, чтобы сохранить для потомков сведения про нее. Тем самым вводится метафорический образ «доносчика на общество» [12:155] — обязательный элемент всех антиутопий, в том числе и романа Е. Замятина.

Как и в романе «Мы», в «Рае» воссоздан такой тип социума, при котором до минимума сведены даже внешние различия между людьми: «одеты одинаково в серое сукно... для отличия простой краской напечатаны буквы М или Ж, в зависимости от пола» [11:95]. Персонажей обоих произведений сближает замена имени буквенно-цифровым кодом: замятинского инженера именуют Д-503, а его возлюбленных — О-90, I-330; новое же обозначение журналиста, данное ему во Всероссийской Коммуне, — М. 8044. 19-Д. Унификация личности в воссозданных писателями мирах достигалась также благодаря их постоянному соотношению с некими нормами. Так, в «Рае» говорится о строгом контроле физического состояния жителей Коммуны, каждый из которых должен был еженедельно проверяться на соответствие принятым в государстве физическим параметрам и в случае неудовлетворительных результатов принимать препарат «Каскар Саграда». В романе же Е. Замятина инженер среди «достижений» нового мира называет Материнскую и Отцовскую Нормы, лишь соответствие которым позволяло иметь детей.

Модель социума и фабулу произведений сближает и унификация режима дня нумеров. Для жителей «Рая» расписание было следующим: восемь часов — на работу у станка, три часа на изучение теории Маркса и Энгельса, час на общественную исповедь и т. д. Доносительство, называемое «общественной исповедью», приобретало при этом гиперболизированный, гротесковый характер: на ней необходимо было докладывать не только о собственных греховных, антикоммунистических словах, но даже о предполагаемых мыслях товарищей. В Стеклянном же городе романа «Мы» существовала Часовая Скри-

жаль, которая оставляла жителям свободными лишь два часа, названных Личными. Что касается доносов, то каждый номер был обязан поведать о замеченном преступлении (нарушении режима дня, например) в Бюро Хранителей. В противном случае он сам мог оказаться в Газовом Колоколе.

Хронотопы «Рая» и «Мы» подобны благодаря сходным выразительным деталям, типичным для антиутопии, — замкнутое пространство Великой Коммуны, огражденной колючей проволокой, является аналогом Зеленой Стены в «Мы». Следует отметить и то, что рассказ А. Куприна композиционно состоит из двух частей: дневника журналиста и помещенного перед ним предисловия, из которого читатель узнает не только о печальной участи О'Брейля, бесследно исчезнувшего в начале сороковых годов, но и о гибели Всероссийской Коммуны. Ведь это — «Уцелевшие отрывки из рукописи, найденной в 1971 году при раскопках развалин Москвы» [11:94]. Тем самым воплощается циклическая концепция времени, в котором невозможны никакие конечные утопии, что соотносимо с теорией энтропии Е. Замятина. В самом дневнике вводится еще один темпоральный образ — доброго, старого, такого неусовершенствованного мира, взглянуть на который, вырвавшись из Земного Рая, у журналиста нет никаких шансов. В романе Е. Замятина подобный образ предмечивается и превращается в «Древний дом», своеобразный музей под открытым небом.

Произведения Е. Замятина и А. Куприна обнаруживают переклички и на предметном уровне. Как заметил И. Сухих, Е. Замятин, будучи по своей природе «конструктором прозы» [15:106], создает свой геометрически правильный Стеклянный город с прозрачными домами, прямыми улицами и площадью Куба в центре. На этом фоне слова о том, что «в основу построек и планировки зданий легли: куб, квадрат и прямая линия» [11:95], кажутся в «Рае» едва ли не точной цитатой из романа «Мы».

Таким образом, А. Куприн заимствует важные компоненты жанровой модели и фабулы романа-антиутопии Е. Замятина. В то же время, «наполнение» жанровой модели во многом оказывается оригинальным и отсылает к произведениям самого А. Куприна, прежде всего, к его публицистике 1919–1920 годов. Примечательно, что А. Куприн, создавая статьи, также иногда прибегал к приемам ан-

тиутопии. Например, в «Речи, произнесенной Лениным...» (1919) он описывал альтернативный мир, в котором победила всемирная пролетарская революция: Лувр и Версаль были обращены в красные общежития, а Публичная библиотека разрушена. Все ужасы Великой Коммуны (каннибализм, ограничение запаса слов, доносы) восходят к таким статьям А. Куприна, как «Тихий ужас» (1920), «Русские коммунисты» (1920) и др. Образ бесстрашного журналиста, пробирающегося в «Земной Рай», был воплощен в статье «Там» (1919), а еще раньше тип сильной личности предстал в новеллах и рассказах, подобных «Штабс-капитану Рыбникову» (1906).

«Рай» демонстрирует особую модификацию жанра рассказа, в котором финал перенесен в начало произведения, играя роль предисловия. На его фоне записки О'Брейля отчетливей демонстрируют противоестественность всех форм человеческого существования в Земном Раю и служат доказательством его неизбежной нежизнеспособности и гибели. Этому же способствует и сосредоточенность героя-рассказчика на ключевых моментах процесса «перековки» естественного человека в часть механизма Коммуны. На фоне романа Е. Замятина рассказ А. Куприна выглядит как его конспективная версия. Это позволило А. Куприну передать суть фабулы «Мы», не выходя за пределы малой прозы. Самое же главное отличие произведения А. Куприна от романа Е. Замятина кроется не только в лаконизме, обусловленном жанром рассказа, но и в несколько иной концептуальной установке писателя, заданной уже в названии. В то время как в романе Е. Замятина «Мы» основной является универсальная по своей природе коллизия «я» и «мы», рассказ А. Куприна, несмотря на заявленный в названии библейский образ, все же тяготеет к исторической конкретике. Ведь Стекланный город, по выражению И. Сухих, «затерялся где-то во времени... и пространстве» [15:116], а в новелле «Рай» упоминается Москва, что конкретизирует и сужает хронологический план. Тем самым подчеркивается сатириче-

ская составляющая произведения А. Куприна, а в финале окончательно обнаруживается ироническое звучание библейского концепта, вынесенного в название рассказа.

Фрагментарная структура повествования в «Рае» обусловлена не только тем, что рукопись «сильно попорчена временем и сыростью» [11:94], но и тем, что это — новелла потока сознания. Подобно повествованию в романе «Мы», такая структура позволяет показать разорванность сознания человека, находящегося под влиянием и постоянным контролем тоталитарной системы, превращающей его «Я» в «Мы»:

«С той минуты, как меня провели сквозь электрические проволочные ограждения и подвергли унижению...

...и личности больше нет. Она совершенно растворилась, исчезла в том номере, под которым я значусь и буду значиться до самой смерти: М. 8044. 19-Д...» [11:94].

Однако О'Брейль остается верным своему журналистскому долгу и достает бумагу и чернила, тем самым проходя в сюжете испытание на тождество самому себе, что является еще одной чертой жанровой модели антиутопии [14:217]. Инженер Д-503 перед операцией, которая должна уничтожить фантазию, тоже успевает написать: «...если даже все погибнет, мой долг... — оставить записки в законченном виде» [6:366]. Следовательно, понимание творчества как силы, способной противостоять тоталитарной системе, присуще обоим писателям. Надежда на это и заставила Е. Замятина написать свой роман-антиутопию, а затем, добиваясь его публикации, неоднократно устраивать публичные чтения. К сожалению, произведение увидело свет на родине писателя только в 1988 году. Не исключено, что А. Куприн, зная о трудной судьбе рукописи Е. Замятина, поспешил создать краткую версию романа-антиутопии — рассказ-антиутопию, варьирующий сходную концепцию и жанровую модель, сконцентрировавшую суть претекста, и опубликовать его за рубежом.

Литература

1. Ануфриев А. Е. Утопия и антиутопия в русской прозе первой трети XX в. : Эволюция, поэтика: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Е. Ануфриев. — М., 2002. — 381 с.
2. Винокуров Ф. Вхождение в литературу романа Е. Замятина «Мы»: (март 1921 — октябрь 1922) / Ф. Винокуров // Труды по русской и славянской филологии. — Тарту : Тартуский ун-т, 2009. — Т. VII. — С. 242—260

3. Воробьева Л. В. Лондонский текст русской литературы первой трети XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Л. В. Воробьева. — Томск, 2009. — 187 с.
4. Егоров Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель / Б. Ф. Егоров. — СПб. : Искусство-СПб., 2007. — 416 с.
5. Ерыкалова И. В стеклянном мире / И. Ерыкалова // Е. И. Замятин. Мы. — СПб. : Азбука-классика, 2010. — С. 5—27.
6. Замятин Е. И. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. Русь / Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. — М. : Русская книга, 2003. — 592 с.
7. Замятин Е. И. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. Лица / Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. — М. : Русская книга, 2004. — 608 с.
8. Зверев А. «Когда пробьет последний час природы» (Антиутопия XX в.) / А. Зверев // Вопросы литературы. — 1989. — № 1. — С. 127—139.
9. Келдыш В. А. Е. И. Замятин / В. А. Келдыш // Евгений Замятин. Избранные произведения. — М. : Советский писатель, 1989. — С. 12—36.
10. Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна, 1907—1938 / Ф. И. Кулешов. — Минск : Изд-во БГУ, 1987. — 319 с.
11. Куприн А. И. Голос оттуда, 1919—1934 : Рассказы. Очерки. Воспоминания. Фельетоны. Литературные портреты. Некрологи. Заметки / А. И. Куприн. — М. : Согласие, 1999. — 736 с.
12. Ланин Б. А. Анатомия русской литературной антиутопии / Б. А. Ланин // Общественные науки и современность. — 1993. — № 5. — С. 154—163.
13. Морсон Г. Границы жанра / Г. Морсон // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы: сборник. — М. : Прогресс, 1991. — С. 233—252.
14. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий ; [гл. ред. Тмарченко Н. Д.]. — М. : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. — 358 с.
15. Сухих И. Н. Книги XX века: Русский канон: Эссе / И. Н. Сухих. — М. : Издательство Независимая Газета, 2001. — 352 с.

УДК: 821.112.2(436)-32

Т. П. Монолатій

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника

Інтеркультурні мотиви волоцюжництва у прозі Йозефа Рота

Монолатій Т. П. Інтеркультурні мотиви волоцюжництва у прозі Йозефа Рота. У статті розкриваються інтертекстуальні перегуки й алюзії мандрів героїв Й. Рота з мотивами мандрів у романах «Бунт», «Втеча без кінця», «Праворуч і ліворуч», фейлетонах «Жертва пана фон Кара», «Куля на нозі», «Повернення додому Імре Ціски», статті «Притулки безрідних». Стверджується, що саме таким чином образ мандрівника (бурлаки) в Ротовій прозі «розмикається» та екстраполюється на подібні мотиви й образи в європейській літературі. Доведено, що інтеркультурний мотив волоцюжництва у прозі Й. Рота свідчить про авторське бачення волоцюг як виразних контрфігур сучасного йому суспільства, а також державної, технічної, інфраструктурної модернізації світу як протилежності будь-якого руху. Обґрунтовано тезу, що автор фокусувався у своїх роботах на затримках і перешкодах в волоцюжницькому русі через сучасні транспортні засоби і системи, а лейтмотивом його прози є помітний трагічний, іноді комічний контраст документів і біографій, прізвиська і «Я», бюрократичної топіки й оповіді, претензії держави на достовірні факти й індивідуальну потребу фікції.

Ключові слова: *інтеркультурні мотиви, інтертекстуальність, персональна ідентичність, волоцюжництво, мандрівник, Йозеф Рот.*

© Монолатій Т. П., 2014

Монолатій Т. П. Интеркультурные мотивы бродяжничества в прозе Йозефа Рота. В статье раскрываются интертекстуальные переклички и аллюзии странствий героев Й. Рота с мотивами путешествий в романах «Бунт», «Побег без конца», «Направо и налево», фельетонах «Жертва господина фон Кара», «Шар на ноге», «Возвращение домой Имре Циски», статье «Приюты безродных». Утверждается, что именно так образ путешественника (бродяги) в прозе писателя «размыкается» и экстраполируется на подобные мотивы и образы в европейской литературе. Доказано, что интеркультурный мотив бродяжничества в произведениях Й. Рота свидетельствует об авторском видении бродяг как выразительных контрфигур современного ему общества, а также государственной, технической, инфраструктурной модернизации мира как противоположности любого движения. Обосновано тезис, что автор фокусировался в своих работах на задержках и препятствиях в движении бродяг из-за современных транспортных средств и систем, а лейтмотивом его прозы является видимый трагический, иногда комический контраст документов и биографий, фамилии и «Я», бюрократической топики и повествования, претензии государства на достоверные факты и индивидуальную потребность фикции.

Ключевые слова: *интеркультурные мотивы, интертекстуальность, персональная идентичность, бродяжничество, путешественник, Йозеф Рот.*

Monolatiј Tetyana. Intercultural motives of vagrancy in Joseph Roth's prose. The article reveals the intertextual allusions and interchange of wandering J. Roth's heroes with motives of travel in the novels "The Rebellion", "The Flight without End", "Right and left", feuilletons "Victim of Mr. v. Kahr", "The Ball on the Foot", "The Return of Imre Ziska", article "Homeless shelters". It is argued that the image of the traveler (vagabond) in writer's prose "breaks" in a way and extrapolates to similar motives and images in European literature. It's proved that intercultural motive of vagrancy in the works of J. Roth suggests about author's vision of vagrants as expressive contra figures of his-time-society, as well as public, technical, infrastructural modernization of the world as opposed to any movement. Substantiated the thesis that the author in his work focused on the delays and obstacles in the movement of strollers because of modern vehicles and systems, and the leitmotif of his prose is visible tragic, sometimes comic opposition of documents and biographies, names and "I", the bureaucratic topography and story, the state's claim on the true facts and the fiction of individual need.

Keywords: *intercultural motives, intertextuality, personal identity, vagrancy, traveler, Joseph Roth.*

В добу Модерну головним інструментом синтезування реального та ірреального модусів художнього зображення стала міфотворча стратегія, яка склалася у річищі тогочасних літератури й мистецтва. У цьому контексті історичний час і локальний простір в літературі ХХ ст. фактично редукуються, втрачають самодостатність, перетворюючись на умовні декорації і символи універсального, а врівноваженість епістем Свого і Чужого зникає.

Однією з характерних властивостей культури є здатність породжувати явища, які «випадають» з неї. Така властивість культури дозволяє їй зберігати динамічність, адже приклад такого трансгресивного явища — феномен волоцюжництва, в центрі якого постать людини «без місця», поведінка котрої свідчить про добровільний або вимушений номадизм.

Інтеркультурний мотив волоцюжництва трансформується у прозі видатного австрійського письменника і журналіста ХХ ст. Йозефа Рота в інтертекстуальні перегуки та алюзії мандрів його героїв з мотивами мандрів, зокрема, й «вічних образів» — таких як Одиссей та Агасфер. І саме таким чином образ мандрівника (бродяги) у Ротовій прозі «розмикається» та екстраполюється на подібні мотиви та образи у європейській літературі. Саме тому різноманітні типи добровільного чи фатального кочування — мандрівники, єврейські мігранти, вигнанці, скалічені сол-

дати, які повертаються після закінчення Першої світової війни додому, бурлаки, емігранти, постійні мешканці готелів — повсюди зустрічаються у творах Й. Рота, і постійна присутність тематики втрати батьківщини отримала в дослідженнях його творчості ярлик «мономанія мотиву» [2:55].

Узагальнення й спостереження про історичне місце таких культурних постатей як мандрівник, фланер і волоцюга як певні соціальні історії містять міркування німецького філософа Т. Адорно, який діагностує занепад ходіння як «бюргерський спосіб приходити з місця» [1:184]: «Звичка тіла до ходіння як до чогось нормального» походить «з добрих старих часів» [1:184]. Справжнього волоцюгу від бюргера на прогулянці, як і від романтичного мандрівника, відрізняє та «архаїчна сила», яка завжди визначає його бурлакування як реакцію на темні сторони бюргерського усупільнення, як вираження «запаморочливої втечі» [4:3]. У цій амбівалентності безсилля і повноважності сучасний волоцюга може послатися на цілу галерею предків-попередників. Адже заплутаний соціально-історичний шлях веде від мандрівних співців Середньовіччя через вагантів, циркачів і балаганних співаків до різних фігур, яких вважають антибюргерськими, до субкультурних течій, починаючи від ХVIII ст. — романтизованих циганів [3:5], фланерів, богемі і мандрівних робітників.

Коли Й. Рот зображує волоцюгу, то потім в тексті робить своєрідний обхід, показуючи транспорт і документи, тобто те, що протиставляється волоцюжництву і стримує його. Якщо інші автори постулюють свободу мандрівного існування, то Й. Рот передусім скаржиться на обмеження цієї свободи, які здійснюються від імені держави. Мова йде не про реального мандрівника, а про ідеальний тип волоцюги, який визначається *вільним* пересуванням, незважаючи на те, чи це мандрування в якомусь просторі, чи часовий або біографічний рух.

На початку ХХ ст. німецький вчений А. Вірт окреслив у своєму трактаті «Світовий рух» різні культури волоцюжництва і назвав США країною подорожніх: «Волоцюжництво найпоширеніше у Сполучених Штатах. Там є десятки тисяч, а в тяжкі часи сотні тисяч мандрівників, які постійно блукають від моря до моря. Якщо жebraки Старого світу здійснюють свої подорожі пішки, а бідняки Бразилії й Австралії — на конях, то волоцюги Америки мають особливу пристрасть до залізниць, використовуючи або дахи вагонів або буфери. Деякі мандрівники проїжджають за рік до 25000 англійських миль» [23:83]. Типологія А. Вірта ґрунтується на різноманітних способах пересування мандрівника: європейський жebraк — пішки, австралійський — верхи, американський — залізницею. Американський подорожній став спільником модернізації, він завжди пристосувався до офіційної транспортної системи і виграв у швидкості. Натомість для європейського мандрівника існувала постійна загроза потрапити під колеса.

Як представник наступного покоління, Й. Рот представляє класичних представників волоцюжництва — бурлак і мандрівний народ [6:126] — як контрфігури до сучасності, до державної, технічної, інфраструктурної модернізації, тому волоцюга є для письменника протилежністю руху.

Однак, зауважмо: «цивільний пафос руху» [8:44], який часто був присутній у творах представників нової об'єктивності в середній фазі Ваймарської республіки, не зустрічається у Й. Рота. Лише модерний топос темпу, який поєднується з автомобільною модою, іронічно потрапляє в поле зору. В романі «Праворуч і ліворуч» протагоніст Пауль Бернгайм розповідає патетичні формули, в яких вихваляє прискорений рух як модус реального життя: «[...] швидко розмова з банком, а потім перед

вечерею на відпочинок у відкритій машині вісімдесят кілометрів поглинати вулиці. Оце життя» [21:675], і як школу бачення природи: «Кожен другий день я шалено мчу світом», — казав він Лідії. «Автомобіль навчив нас насправді бачити природу. Чудово, як поглинаються вулиця, дерева, будинки» [21:752].

У романі Й. Рота «Бунт» поранений в бою головний герой Андреас Пум ходив вулицями з катеринкою (символом волоцюжництва [10:111]). Одноногий, повільніший ніж звичайний пішохід, він не зважав на автомобілі: «Так він ходив завжди у нові околиці, допитливий і цікавий, безстрашно кульгав по гладкому асфальту широких вулиць, зупиняв автомобілі своєю піднятою палицею і тікав від безцеремонних водіїв. Так він вчився долати вулицю, небезпечну вулицю, яка є ворогом для нас усіх» [18:257]. Небезпека, яка загрожувала протагоністові на вулиці, належить до комплексу мотивів, який автор використовує в романі, щоб показати фрагментацію тогочасного суспільства: ситуацію тих, хто (більше) не належав до нього, письменник алегоризує як виключення із загальної системи руху. Роман розпочинається локалізацією військового госпіталю на краю міста, занадто віддаленого від кінцевої станції трамваю, щоб незрячі або паралізовані інваліди війни могли піти «у світ, у велике місто, в життя» [18:245]. Покинувши госпіталь, Андреас Пум отримав ліцензію шарманщика. Вулиця, віднині мимохить його життєвий простір, виявляється небезпечною, «похила площа», яка взимку стає «гіркою для катання на санчатах» [18:257] і загрожує падінням (як алегорія «краху»).

Вирішальна катастрофа роману стається в трамваї: після того як один пасажир назвав усіх військових інвалідів симулянтами і комуністами, Андреас Пум сказав кілька слів на свій захист. Коли він, який досі беззастережно вірив авторитетам, сам «збунтувався» проти людей в уніформі — провідника і поліцейського, — то втратив ліцензію, а разом з нею і життєві основи. Це — остаточне — випадіння з суспільства алегорично зображується як примушування покинути трамвай. Головний герой роману «Бунт» видаляється вкінці, так би мовити, з системи руху, однак він служить прикладом, хоч і незначного, протистояння, рішуче зупиняючи потік автомобілів. Проте цей непримітний, утопічний вчинок залишається в текстах Й. Рота винятком, волоцюга не домінує як обмежувач руху, швидше транспорт стримує бродягу.

Текст виявляє той факт, що хода волоцюг і сучасні транспортні засоби несумісні, в конкуренції людського і машинного режимів руху бурлака мусить врешті підкоритися і втратити свою специфічну гідність.

Різновид цього сюжету знаходимо у статті Й. Рота «Притулки безрідних», в якій описані місця зустрічі жителів Сходу і росіян в Берліні початку 1920-х років. Приклад араба в європейському одязі та з європейськими манерами є екзотично-утопічною протилежністю: «Фелах, який виходить з метро замість злазити зі спини двогорбого верблюда, трагічний. Його повинен нести корабель пустелі, натомість його випльовує залізниця пустелі міста. Він [...] носить стоячий відкладний комірць і англійський костюм з ватованими плечима» [12:721].

В романі «Втеча без кінця» протагоніст Франц Тунда запитує себе, дивлячись на молодих людей у традиційному одязі теслярів: «Чи мандрують ще з клунками путівцями, де вже майже немає більше польових доріг, а лише автомобілі й літаки?» [13: 457]. На Заході традиційні форми волоцюжництва як мандрування теслярів стали вже певною мірою немислимими, оскільки не можна надумати таку інфраструктуру, в якій поєднується мандрівний рух людей і рух машин. Утопічний простір, у якому ще існує мандрівний модус руху — це Східна Європа: «Чимало волоцюг блукають вулицями східних країн. Вони можуть жити з милосердя людей. Дороги погані, і ноги швидко втомлюються; хати ни вбогі і там мало місця: але у людей серця добрі, хліб чорний і солений, двері відчиняються швидше. Ще і сьогодні, після великої війни і після великої революції, хоча машини почали свою зловісну, сталеву і точну ходу на Схід Європи, люди співчувають чужій біді. Навіть дурні та простаки розуміють ще скруту ближнього швидше і краще ніж мудреці та кмітливі деінде. Ще не всі вулиці вкриті асфальтом. Настрої і закони погоди, сезонів і землі визначають та змінюють вигляд і стан шляхів» [22:590].

Зі *status naturalis* вулиць, які підкоряються циклові пір року, повністю узгоджується лише людський рух, представлений волоцюгами. Спочатку асфальт — як руйнація циклічної форми — нівелює гуманний образ вулиці та відкриває її для машин, які все витісняють. При цьому зникає бурлацтво — згідно з історично-антропологічною тезою Й. Рота — не тільки мимохідь і незаплановано, але

й волоцюга повинен зникнути як нечисте сумління сучасності, оскільки він через особливості свого руху — спокій і відсутність мети — є людиною, в якій поступово відкривається основа сучасності як суцільна нервозність і разом з тим як інша й справді небезпечна форма безцільності.

У багатьох художніх творах і журналістських статтях Й. Рота як лейтмотив можна помітити трагічний і часом комічний контраст документів і біографій, прізвища і «Я», бюрократичної топіки і оповіді, претензії держави на достовірні факти й індивідуальну потребу фікції. Паспорт і посвідчення особи є для письменника всюдисущим «характерним виявом державної політики ідентифікації» [7:44].

Автор описує і критикує дві категоріально відмінні форми затримання для встановлення особи, які спричинені документами. По-перше, документи затримують людину, вони зупиняють рух, подорож чи волоцюжництво. Коли Й. Рот розмірковує про стримувальний характер паспорта й інших документів і метафорично порівнює їх із в'язницею (ядро на нозі, номер камери, колючий дріт з паперу) [16:145–148], то його невдоволення живиться і з жалю за історично обумовленою втратою. Обов'язковість паспорта чи посвідчення зникла в останній третині XIX ст. в багатьох державах Західної і Центральної Європи, проте ця ліберальна практика закінчилась з початком Першої світової війни і не відновилась після її закінчення, сувора повинність наявності паспорта була знову обов'язковою [10:116]. По-друге, папери фіксують особу як державно-значущий жмуток даних, через який індивідуальне життя вбите, а біографія невдала, тобто документи стримують життєвий рух. Кордон своїм контролем піддає мандрівника певному ритуалу страждання, який неодмінно передбачає документи — все інше як «класичний» ритуал переходу, в якому людина перероджується, проте це не що інше, як болісне розщеплення на «Я» і «громадянина держави» («паперове, канцелярське поняття») [16:147].

Письменницька критика «союзу кордонів і документів» обґрунтована не лише власним досвідом Й. Рота, який сам, можливо, не мав постійного паспорта, хоч у 1921 році йому було надане австрійське громадянство [9:33–36]. Автор виступає загалом проти процесу етнічно-державної територіалізації людей. А у зв'язку з історично-філософським захистом єврейської діаспори від сіоністської по-

зиції Й. Рот пропагує розформування «батьківщин» в «землю Бога, батька нас усіх, в якій «кожен може мандрувати або залишатися без паспорта, без імені, як це йому подобається або відповідає його природі» [19:546]. Мандрі єврейського народу пропонують універсальну модель номадизму, через який скасовуються політичні порядки і встановлюється божественний лад [5:131].

Рух «без паспорта, без імені» скасовує при цьому не тільки етнічну, але й біографічну або генеалогічну територіальність, тому що з іменем, яке становить центр паспорта, заперечується визначення особи, воно нав'язується власнику імені як найкоротший «виклад тексту» його життя, не може бути самовизначальними і тому завжди залишається чужим. Відчуженість прізвища — як «поліційного» визначення людини — найвиразніше розкривається в практиці єврейських прізвищ: «Не дивує у євреїв відсутність пієтету до їх прізвищ. З несподіваною легковажністю вони змінюють свої прізвища, прізвища своїх батьків, звучання яких все-таки має якусь цінність для європейських звичаїв. Для євреїв прізвище тому нічого не важить, бо воно взагалі не їхнє. Євреї, східні євреї, не мають прізвищ. Вони носять нав'язані псевдоніми. Їхнім справжнім іменем є те, яким їх кличуть в шабат чи у свята до Тори: їх єврейське ім'я і єврейське ім'я їх батька. А прізвища від Гольденберга до Гешеля є нав'язаними. Уряди наказували євреям приймати прізвища. [...] Хіба відчуває хамелеон пієтет до кольорів, які він постійно повинен змінювати? Євреї пише в Америці *Greenboom* замість *Grünbaum*. Він не сумує через зміну голосних» [20:883].

Через самовільний «переклад» прізвище стає для його власника, так би мовити, здобутим як власне [10:118]. Однозначність, тобто політична придатність єврейських прізвищ впроваджувалась додатково через структуру подвійних прізвищ: «Всі християни мають зрозумілі, європейські прізвища. Євреї мають незрозумілі та єврейські. Не лише це: вони мають два або три прізвища, пов'язані через *false* або *recte*. Ніколи не знаєш, як їх звати. Їхніх батьків одружував лише рабин. Цей шлюб не має законної сили. Якщо чоловік звався Вайншток, а дружина — Абрамовскі, то діти цього шлюбу називалися Вайншток *recte* Абрамовскі або також Абрамовскі *false* Вайншток. Син був названий при освяченні Ляйб Нахман. Але оскільки це ім'я складне і могло б дратувати, син називає себе Лео.

Отже його звать: Ляйб Нахман названий Лео Абрамовскі *false* Вайншток. Такі імена готують труднощі для поліції» [20:859]. Письменник моделює хід думок віденського службовця, перед яким стоїть східноєвропейський мігрант: «Як цей пройшов через кордон? Без паспорта? Чи, може, взагалі з фальшивим?» [20:859].

Документи можуть затримувати двома способами: з одного боку — дані та індивідуальні ознаки, які дозволяють ідентифікувати їх власника, а з іншого — як паспорт — показують всі пересування (подорожі) особи. Отже документ містить принаймні *descriptio* людини, а принагідно і *narratio*, ітінерарій (путівник, подорожній опис, іноді у вигляді карти-схеми. — Т. М.) як план можливої відповіді про подорож.

Подвоєння особи, про яке говорить В. Гребнер, аналізуючи репрезентативну функцію документів, з'являється у текстах Й. Рота як небезпека феноменологічного розщеплення особи. Індивідуальне і громадянське «Я» розходяться у тіло і документи, причому самосприйняття може бути дестабілізоване. За тенденцією тіло, яке містить індивідуальне «Я», потрапляє при цьому в проєкцію документа, а не навпаки: під час надзвичайного стану Першої світової війни, читаємо в романі «Німії пророк», усі люди «стали тінями своїх документів» [11:843]. Коли індивідуальне «Я» замінене таким чином репрезентантом паспорта, тобто представництвом репрезентації громадянина, позбавлення документів може спричинити вакуум. Автор обігрує цю думку в одному з фейлетонів із циклу про подорожі Росією, описуючи формальності при перетині кордону в пункті Негорелос: «Чоловік, який був на це уповноважений, ще у поїзді забрав у мене паспорт, позбавивши мене моєї ідентичності. Отак, зовсім не я, перейшов я кордон. Мене можна було б сплутати з будь-яким мандрівником» [14:594].

Здається, що разом з документами у подорожнього забирають його ідентичність, він стає невпізнаним. Проте це твердження слід сприймати як іронічну цікавинку, яка спрямована проти неприйняттого права державних документів створювати ідентичність. Фактично ж в перспективі Й. Рота саме індивідуальне «Я» є тією характерною одиницею, яка через паспорт і його обмежену топіку тільки нівелюється і стає незрозумілою [10:121].

Отже, автор висновує, що топос особистих документів розчиняє індивідів через/в категорії. В паспорті більше не виняткове «Я», а величезна кількість «блакитнооких» і «карооких», «австрійців» і «росіян», і це «Я» зникає серед них. І ще останній залишок індивідуальності в паспорті, міметична репрезентація особи на форо в документі, бюрократично денатурується, коли відображення отримує підтвердження блюзнірською печаткою. Критика Й. Рота базується на «суб'єктивній думці, яка виключає, що «Я»-ідентичність визначається не через класичні дані біографії, такі як дата народження та ім'я, походження і сімейний стан, конфесія та громадянство, професія і місце проживання, а, очевидно, через те, чого немає в даних біографії, що стосується швидше можливостей, ніж фактів минулого, так само як і майбутнього» [7:45].

Для реципієнта інтерес полягає в тому, що саме може відбутися, але аж ніяк не в тому, щоб збирати прочитане як знання, тому оповідь як акт розділяє відвертість розказаного життя, а паспорт, навпаки, препарує події (наприклад, народження) та рішення (наприклад, професія) як застигле знання про життєвий рух. При цьому документ визначається через генеалогічну топіку, яка запитує про походження, про просторове й історичне «звідки», замість бути відкритим як безперервне оповідання для можливих життєвих шляхів. Документи, які є частиною національної території («частина батьківщини» [16:147]), тримають особу непорушно на місці, порівняно з останньою територією людини, могилою. Кожен має «свій склеп, свою могилу, свій камінь зі своїм написом, своє свідоцтво про хрещення, свій документ, свій військовий квиток, свою батьківщину. Це надає їм спокій. Вони можуть спати. Цифри в канцелярії керують їх долею» [11:865–866]. Кожен документ, на цю сугестію спрямоване перелічування в романі, є заспокоєнням, якщо не умертвінням життєвого руху [10:122]. Як бачимо, могильний камінь із написом, на якому усе життя людини скорочується, як правило, до імені, професії, народження і смерті, названий спочатку навмисне, як модель усіх державних документів.

Найочевиднішою стає нівелююча топіка документів тоді, коли вони виступають як накази або як спрямовані на майбутнє розповіді, які залишають незаповненим лише ім'я протагоніста. У своєму фейлетоні «Жертва пана фон Кара», в якому зображується антисемітська практика виселення у Баварії у 1923 р., письменник повністю цитує такий формуляр наказу, «культурний документ баварської камери порядку» [17:1060].

Якщо документи слід генерувати, як правило, тільки через документи, то ідентичність, яка ґрунтується лише на розповідях, відсилається у площину фікції. Життя, яке не володіє визнаним паперовим доповненням, є «фантастичною вигадкою». Іронічно-зневірена констатація Й. Рота, що без паперів людина — фікція, є варіює мотив із фейлетону «Повернення додому Імре Ціски». Автор зображує долю нотаріуса, який повертається після Першої світової війни без посвідчення особи і стає людиною без громадянства. Письменник розвиває у своєму тексті парадокс особи, яка живе і не існує: «Між кордонами висіло в повітрі документальне «Я» Імре Ціски й ностальгійно бовтало ногами. Тілесно нотаріус був, як громадянин він не існував. У жодному земельному кадастрі не було записане його прізвище. Без обов'язків і прав, зневірено і проблематично жив нотаріус. [...] Він навіть думав і, значить, жив, також у філософському сенсі. Але він не отримав паспорт. А отже він не жив» [15:779].

Отже, висновуємо, що інтеркультурний мотив волоцюжництва у прозі Й. Рота свідчить про авторське бачення волоцюг як виразних контрфігур сучасного йому суспільства, а також державної, технічної, інфраструктурної модернізації світу як протилежності будь-якого руху. Оскільки письменник у своїх творах фокусується на затримках і перешкодах в волоцюжницькому русі через сучасні транспортні засоби і системи, то лейтмотивом його прози помітний трагічний і часом комічний контраст документів і біографій, прізвища і «Я», бюрократичної топіки і оповіді, претензії держави на достовірні факти й індивідуальну потребу фікції. Саме тому письменницьким постулатом став девіз волоцюжництва: ідентичність мусить залишатися вільною.

Література

1. Adorno T. W. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* / Theodor W. Adorno // *Gesammelte Schriften. Band. 4.* / Hrsg. von Rolf Tiedemann. — Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997. — 300 S.

2. Bohnen K. «Flucht in die Heimat». Zu den Erzählungen Joseph Roth. Werk und Wirkung / Klaus Bohnen / Hrsg. von Bernd M. Kraske. — Bonn : Bouvier, 1988. — S. 53—70.
3. Breger C. Die Ortlosigkeit des Fremden. «Zigeunerinnen» und «Zigeuner» in der Literatur um 1800 / Claudia Breger. — Köln, Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 1998. — 423 S.
4. Brittnacher H. R. Perspektiven einer Poetik der Vagabondage. Zur Einleitung / Hans Richard Brittnacher, Magnus Klaue // *Unterwegs : zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert* / Hans Richard Brittnacher, Magnus Klaue (Hrsg.). — Köln : Böhlau Verlag, 2008. — S. 3—8.
5. Gelber M. H. Juden auf Wanderschaft und die Rhetorik der Ost-West Debatte im Werk Joseph Roths / Mark H. Gelber // *Joseph Roth : Interpretation, Kritik, Rezeption*. Hrsg. von Michael Kessler, Fritz Hackert. — Tübingen : Stauffenburg-Verlag, 1990. — S. 127—135.
6. Hackert F. Fahrendes Volk. Unbürgerliche Symbolfiguren im Werk von Joseph Roth / Fritz Hackert // *Der Sieg über die Zeit. Londoner Symposium*. Hrsg. von Alexander Stillmark. — Stuttgart : Hans-Dieter Heinz Verlag, 1996. — S. 126—140.
7. Hartmann T. Kultur und Identität. Szenarien der Deplazierung im Werk Joseph Roths / Telse Hartmann. — Tübingen-Basel : Francke Verlag, 2006. — 212 S.
8. Lethen H. Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen / Helmut Lethen. — Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1994. — 299 S.
9. Raffel E. Vertraute Fremde. Das östliche Judentum im Werk von Joseph Roth und Arnold Zweig / Eva Raffel. — Tübingen : Narr Verlag, 2002. — 330 S.
10. Rahn T. Aufhalter des Vagabunden: Der Verkehr und die Papiere bei Joseph Roth / Thomas Rahn // *Unterwegs : zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert* / Hans Richard Brittnacher, Magnus Klaue (Hrsg.). — Köln : Böhlau Verlag, 2008. — S. 109—125.
11. Roth J. Der stumme Prophet / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Viertes Band : Romane und Erzählungen 1916–1929* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 773—929.
12. Roth J. Die Asyle der Heimatlosen / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Erster Band : Das journalistische Werk 1915–1923* / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 720—723.
13. Roth J. Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht / Joseph Roth // *Roth J. Die Rebellion. Frühe Romane*. — Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1984. — S. 429—550.
14. Roth J. Die Grenze Niegoreloje / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Zweites Band : Das journalistische Werk 1924–1928* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 594—596.
15. Roth J. Die Heimkehr des Imre Ziska / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Erster Band : Das journalistische Werk 1915–1923* / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 778—780.
16. Roth J. Die Kugel am Bein / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Erster Band : Das journalistische Werk 1915–1923* / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 145—148.
17. Roth J. Die Opfer des Herrn v. Kahr / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Erster Band : Das journalistische Werk 1915–1923* / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 1059—1062.
18. Roth J. Die Rebellion / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Viertes Band : Romane und Erzählungen 1916–1929* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 243—332.
19. Roth J. Jedermann ohne Paß. Schlußwort zum «Segen des ewigen Juden» / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Drittes Band : Das journalistische Werk 1929–1939* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 543—548.
20. Roth J. Juden auf Wanderschaft / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Zweites Band : Das journalistische Werk 1924–1928* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 827—891.
21. Roth J. Rechts und links / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Viertes Band : Romane und Erzählungen 1916–1929* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 609—772.
22. Roth J. Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde / Joseph Roth // *Joseph Roth Werke. Fünftes Band : Romane und Erzählungen 1930–1936* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. — S. 479—628.

23. Wirth A. Der Weltverkehr / Albrecht Wirth. — Frankfurt am Main : Rütten & Loening, 1906. — 106 s.

УДК 82-91.09:316.473

Н. І. Гаврилюк

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

Гра у класиків, або в очікуванні Нобелівської премії

Гаврилюк Н. І. Гра у класиків, або в очікуванні Нобелівської премії. Статтю присвячено проблемі знакових імен у сучасній українській поезії. Вона продовжує низку досліджень авторки, присвячених проблемі літературної ієрархії та рецепції української класики і новітньої поезії як українськими, так і закордонними читачами. Зроблено спробу визначити знакових авторів, які визначають чи визначатимуть обличчя української поезії. Зауважено, що список таких авторів охоплює постаті 1960-2000рр., які вже мають різну міру визнання в Україні. Разом з тим, чільною, а часом і єдиною постаттю, що може презентувати Україну світові, названо Ліну Костенко.

Ключові слова: ієрархія, класика, новітня поезія, рецепція, знакові імена.

Гаврилюк Н. И. Игра в классиков, или в ожидании Нобелевской премии. Статья посвящена проблеме знаковых имен в современной украинской поэзии. Она продолжает ряд исследований автора, посвященных проблеме литературной иерархии и рецепции украинской классики и новой поэзии как украинскими, так и зарубежными читателями. Сделана попытка определить знаковых авторов, которые определяют или будут определять облик украинской поэзии. Замечено, что список таких авторов охватывает фигуры 1960-2000гг., которые уже имеют разную степень признания в Украине. Вместе с тем, главенствующей, а порой и единственной фигурой, которая может представить Украину миру, названо Лину Костенко.

Ключевые слова: иерархия, классика, новейшая поэзия, рецепция, знаковые имена.

Gavryliuk N. I. Game of the classic, or Waiting for the Nobel Prize. The article deals with the problem of iconic names in modern Ukrainian poetry. It continued a number of studies of the author on the problem of the literary hierarchy and reception Ukrainian classics and contemporary poetry both Ukrainian and foreign readers. An attempt was made to specify the iconic writers who determine and will determine the face of Ukrainian poetry. Take notice, that list of authors cover a personality 1960-2000, that has the different degree of recognition in Ukraine. At the same time, basic, and sometimes only person, that can present Ukraine on the world, called a Lina Kostenko.

Key words: hierarchy, classic, contemporary poetry, reception, iconic names.

Дослідження найновішого періоду української літератури — завдання необхідне, але складне. Вивчення новітньої літературної продукції дало б змогу показати тяглість літературного процесу, опертя на традицію (байдуже, у формі творчого переосмислення чи відштовхування), простежити аналогії (приміром із межею XIX–XX ст.). Нині можна стати свідком розмови про відсутність літературного процесу, бо «існують окремі різні явища, які є більшою чи меншою мірою пов'язані між собою, але процесу не існує, бо, тому, що в нас відбувається, бракує ознак процесу: зв'язності, доцільності, системності» [15]. Ті дослідники, що визнають літературний процес наявним, стикаються з проблемами його опису і систематизації. Це виявляється як у наукових студіях, присвячених

взаємопов'язаним поняттям: «канон», «ієрархія», «масова література» [1; 2; 9; 10; 11; 16], так і у труднощах, з якими стикається поточна літературна критика.

Більше того, на етапі 1999–2009 рр., від яких читач не надто дистанціювався у часі і емоційно, важливу роль відіграє саме читацька рецепція, яка схильна розташовуватися між двома крайніми оцінками: «момент літератури» і «література моменту». У першому випадку визнається певний літературний процес, своєрідна шкала постатей і вартостей, які творчість цих постатей оприявнює, тобто маємо прямий вихід на проблему ієрархії і канону.

Зрозуміло, що питання ієрархії і канону не винятково теоретичні, а мають і прикладне значення. Йдеться про спосіб структурувати

літературний процес, виокремивши низку знакових постатей. І хоч як ставитися до потреби ієрархії чи її структури, у свідомості читачів залишається перелік репрезентативних осіб [3]. З огляду на сказане, актуальним видається вивчення процесу формування репрезентативного ряду і виокремлення знакових постатей у поточному літературному процесі, зокрема в найновішій українській поезії. Допоміжним засобом для досягнення цієї мети слугує анкетування читачів-філологів.

Приміром, відповідаючи на питання про здобутки і втрати української поезії 1999–2009 рр., опитані епізодично зіставляли її не тільки зі збірним поняттям класики, а і з цілком конкретними іменами: «Для мене вірші — *Грабовський, Шевченко, Франко, Тичина, Малишко, Павличко*» (студентка 1-го курсу Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна); «С багато поетів і поезії, які будуть переходити з покоління до покоління, подібно до поезій *Лесі Українки*» (студентка 2-го курсу НУ «Острозька академія»); «Ці 10 років були не те що пустими, ні, поетів у нас досить. От тільки чи потрібне нашому майбутньому те, що вони пишуть, як *І. Франко, Т. Шевченко*» (однокурсниця анкетованої). Характерно, що частіше ідеться не про розгорнутий індивідуалізований ряд поетів XIX–XX століття, як це маємо у першому випадку, а про окрему постать чи постаті. Вони дуже передбачувані — Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка: «Багато нових авторів висвітлює нові проблеми, але напевно чи їх можна порівняти з творами *Шевченка, Франка, Лесі Українки*» (студентка 1-го курсу Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна). Іноді до них долучено Ліну Костенко, як-от: «Нові автори і цікаві поезії, втім, ніхто не зміг посісти місце *Шевченка, Франка, Лесі Українки, Ліни Костенко*» (однокурсниця анкетованої); «Звичайно, більше втрат. Багато сучасних потів пишуть ні про що, часто поезії без смислу. Але є такі поети, як *Ліна Костенко*, творчість якої будуть вивчати ще довго» (студентка 3-го курсу Кіровоградського національного пед. ун-ту ім. В. К. Винниченка).

За репрезентативними посталями визнається належність багатьом поколінням читачів; потрібність того, що вони пишуть, майбутнім поколінням; смисл, яким позначено їх поезію; тривале вивчення творчості. Останній пункт стосується не так наукових досліджень, як вивчення творчості у школі. Показове на-

ступне твердження: «Ще немає поетів, які б узяли за душу і яких ввели б до шкільної програми» (студентка 5-го курсу Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна). Тут ідеться про те, що навчальний канон розцінюється як певний знак якості: «Зараз говорити про це напевно чи можна з певністю... але, судячи хоча б з того, що *Жадан, Андрухович і Покальчук*¹ вже внесені до шкільної програми — напевно, вони залишаться» (студентка 5-го курсу Київського національного ун-ту ім. Т. Шевченка); «Ті, що вже відомі, вивчаються і читаються певним колом людей» (студентка 5-го курсу Кіровоградського національного пед. ун-ту ім. В. К. Винниченка). «Поети, включені до шкільної програми» (однокурсниця анкетованої). Це ставить потребу добору постатей і текстів до навчального канону особливо виразно, надто ж, зважаючи на достатньо хаотичний добір книг для читання поза програмою і те, що частина осіб взагалі не читає поза межами програми.

Осердям канону у свідомості реципієнтів залишаються три-чотири постаті (**Ліна Костенко, Леся Українка, Іван Франко, Тарас Шевченко**), решта долучається як інваріантна складова (**Павло Грабовський, Павло Тичина, Андрій Малишко, Іван Драч, Борис Олійник, Дмитро Павличко**).

На прохання спрогнозувати, хто із сучасних поетів залишиться у поезії наступних десятиліть, було названо 197 імен, поміж яких чимала частка належить поетам «дружнього кола» (однокурсникам, викладачам, студентам одного із анкетованим ВНЗ); місцевим поетам, знаним в області, але не досить відомим у всеукраїнському масштабі. Дана обставина пояснює велику кількість імен у переліку та відносно малу кількість осіб, що вважають творчість того чи іншого автора вартою безсмертя. П'ятдесят одна особа (16,35% від загальної кількості) не визначилася із відповіддю на це запитання. Решта ж називали по кілька імен. Ось як виглядає чільна десятка: **Ліна Костенко** (80 осіб / 25,64%); **Дмитро Павличко і Юрій Андрухович** (по 34 особи / по 10,9%); **Іван Драч** (28 осіб / 8,97%); **Сергій Жадан** (27 осіб /

¹ «Якби смерть не забрала Юрія Покальчука, він би теж залишився», — зауважено в анкеті студентки 5-го курсу Одеського національного ун-ту ім. І. І. Мечнікова. Але далеко не кожного автора смерть викреслює з історії літератури, у чому легко пересвідчитися.

8,65%); **Оксана Забужко** (23 особи / 7,37%); **Олександр Ірванець** (16 осіб / 5,13%); **Борис Олійник** (14 осіб / 4,49%); **Віктор Неборак** (8 осіб / 2,56%); **Ігор Павлюк і Оксана Пухонська** (по 7 осіб / 2,24%).

У вказаному переліку домінують автори, що вже мають літературне ім'я і співвідносяться з шістдесятниками (Ліна Костенко, Дмитро Павличко, Іван Драч, Борис Олійник), поетами 80-х років (Юрій Андрухович, Оксана Забужко, Олександр Ірванець, Віктор Неборак) чи авторами 90-х (Сергій Жадан, Ігор Павлюк) і 2000-х (Оксана Пухонська).

Показово, що чотири позиції даного списку зустрічалися у переліку класики (Л. Костенко, Д. Павличко, І. Драч, Б. Олійник), з якою зіставляються твори поетів 1999–2009 років. Лідируючі позиції в обох списках посідає постать Ліни Костенко, що сприймається як четверта із класиків основного канону і переважає найближчих поетів у топовій десятці за кількістю голосів більше, ніж удвічі, тоді як між рештою позицій у переліку різниця значно менша.

Можна ствердити наступне: філолог надає перевагу усталеним іменам, які добрі відомі йому ще зі шкільної програми і не надто часто долучає до ієрархії поетів менш знаних. І цей факт має пояснення: 1) обережність у оцінках через брак часової дистанції: «осмислення будь-якої культурної доби не є сталим навіть після її завершення. Зараз, наприклад, в літературний обіг повертається цілий ряд письменників, які творили на межі XIX–XX століть. Думаю, будь-який канон логічніше встановлювати тоді, коли мистецька доба обсервується з певної відстані» (викладач Національного медичного ун-ту ім. О. О. Богомольця); «Це молоді автори, які повні творчого потенціалу. Література не усталилася в критичній думці й читацькій уяві, хрестоматійним глянцем імена не позначено, тому укладати хрестоматію ризиковано» (студентка 4-го курсу Кіровоградського національного пед. ун-ту ім. В. К. Винниченка); 2) розуміння канону як репрезентативного ряду авторів відомих, якщо не усьому суспільству, то хоча б його значній частині: «Ті, що пишуть про те, що подобається людству» (студентка 2-го курсу Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна); «Ті, які на ґрунті українському сягають загальнолюдського» (студентка 4-го курсу цього ж ВНЗ); «Це учасники літературної спілки «Бу-Ба-Бу», але не зовсім тому, що вони майстри слова, а тому, що добре пропіарені» (студентка 2-го курсу НУ «Остро-

зька академія»); «Томашевський (харківський поет) на кожному другому корпоративі зустрічається і це досить добре» (студентка 2-го курсу Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна); 3) знання про українську поезію більшість читачів (і частина філологів теж) здобувають із навчального канону, жодним чином за нього не виходячи.

Як коментують прогноз популярності анкетовані можна бачити з наступних висловлювань: «залежить від того, яким цінностям надаватиметься перевага» (студентка 4-го курсу НУ «Острозька академія»); «Все буде залежати від смаків людей, від змін, що відбудуться зі світом. Але, на жаль, ніхто з сучасних поетів не досягне рівня Шевченка» (студентка 4-го курсу Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна); «У поезії наступних десятиліть залишаться автори, чий художній світ на основі традиції цілісно охоплює довколишнє (осмислюються розмаїті життєствердні проблеми людини, народу і Всесвіту). Випробування часом, пройде В. Герасим'юк, В. Базилевський, І. Калинець, Д. Павличко» (викладач Кіровоградського національного пед. ун-ту ім. В. К. Винниченка). «Подерев'янський Лесь, можливо, але тільки як факт, якого досі не було в літературі» (студентка 5-го курсу НУ «Острозька академія») «Матіос Марія, бо класика завжди доречна, хоч і не дуже популярна» (однокурсниця анкетованої).

Як видно, у перелік потрапляють імена вже добре знані, співвідносні чи з поняттям класики, чи з поняттям новизни. Особи з подібних репрезентативних рядів постають синонімом і мірилом якості не тільки для наступних поколінь поетів і читачів в Україні, а й розцінюються як такі, що відомі світу, або хоча б заслуговують на ширшу популярність. І тут актуалізується проблема якісних перекладів, які зробили би сприйняття іноземними читачами можливим [4].

Як зауважила Маріанна Кіяновська: «Останнім часом на Заході й у нас утвердилася ось яка практика: з нагоди проведення того чи іншого фестивалю нашвидкуруч перекладаються декілька простеньких віршів учасників цього фестивалю, ці вірші друкуються, скажімо, у фестивальному бюлетені чи програмці — і все. Тобто ці тексти фактично не потрапляють в культурний обіг, у журнали чи збірники, їх нема в антологіях. Це ніби «мертві душі»: насправді їх немає. /.../ Так от, я переконана, що ця «тусовочна»

практика дуже маргіналізує літературу. Всі наші письменники, хто здобув визнання на Заході, від самого початку вибрали стратегію активної співпраці з видавцями. Мені здається, це єдина дійсно безпрограшна стратегія для автора-іноземця: тільки так письменник може прийти до свого читача. /.../ А для українських письменників, в умовах цілковитої відсутності культурної політики на рівні держави, стратегія активної співпраці з їхніми закордонними видавцями є нині чи не єдиною можливою із реально дієвих» [7].

Вагомим стає добір постатей, що могли б, з погляду студентства, зацікавити європейського читача: **Ліна Костенко, Юрій Андрухович, Іван Драч, Сергій Жадан, Оксана Забужко, Ігор Калинець, Анатолій Криловець, Галина Крук, Марія Матіос, Дмитро Павличко.**

Як бачимо, цей перелік обирає точкою відліку 60-ті роки ХХ століття і залучає до свого складу поетів пізнішого часу, частина з яких має певні перекладені твори. Вилучення більш раннього періоду літератури із потенційного предмету світових зацікавлень, пояснюється переконанням, що нашу класику, тобто канонічну трійку постатей, у світі добре знають [див.: 5].

Канон для внутрішнього і зовнішнього користування накладається частково. Коли говорити про класиків (перший репрезентативний ряд), то це такі постаті, як **Ліна Костенко, Іван Драч і Дмитро Павличко.** Коли ж про поетів, імена яких залишаються в літературі, то матимемо шість імен: **Ліна Костенко, Юрій Андрухович, Дмитро Павличко, Іван Драч, Сергій Жадан, Оксана Забужко.** Йдеться про нашарування поетики шістдесятництва, що сприймається водночас і як класична, і як сучасна, орієнтована як на національне, так і на загальнолюдське, на пласт постмодерної поетики. Остання сприймається анкетованими як сучасність на тематично-змістовому рівні і як вселюдськість у аспекті комічного ефекту, релятивізму, апелювання до чужих текстів як загальних ознак постмодернізму. Показово, що чільну десятку, замикають автори, що повертаються до поетичної традиції, шукаючи способів її оновлення (Ігор Павлюк, Оксана Пухонська).

Симптоматично, що чільну позицію у списку імен, які можуть зацікавити світ, а також імен, які залишаються у літературі посідає Ліна Костенко — четверта у ядрі українського літературного канону. Саме її окремі анкетовані взагалі розцінюють як єдину серед

українських поетів, які здатні зацікавити світ: *«Єдиний автор, якого можна подати на світову арену, — Ліна Костенко з її сучасними та оригінальними творами»* (студентка 4-го курсу Кіровоградського національного ун-ту ім. В. К. Винниченка). А зацікавлення світу постає як ознака європейськості української літератури, можливості інтеграції її на рівних у ширший літературний простір. Однією з форм подібної інтеграції бачиться Нобелівська премія з літератури і мрії та перспективи, пов'язані із її здобуттям. Так, відповідаючи на запитання, чи може українська поезія зацікавити світ, студент четвертого курсу НУ «Острозька академія» відповів: *«Звичайно. До прикладу, Київська школа, особливо В. Голобородько — це фактична образна система, бездоганність слова, цей чоловік вартий Нобелівської премії».*

Історія з Нобелівською премією з літератури для України доволі драматична. Траплялося, що на здобуття премії документи готувалися уже після завершення розгляду кандидатів комітетом, як у випадку з Іваном Франком (1915); на заваді ставала смерть автора, як у випадку Василя Стуса (1985). Відомо про самовисунення Тодося Осьмачки (1956), висунення Павла Тичини (1966), Миколи Бажана (1972), Олеся Гончара (1991) [13:403–409], мрії Володимира Винниченка про здобуття найвищої літературної відзнаки і реальні кроки у цьому напрямку [14:416–421].

Донині Нобелівська премія з літератури залишається для українців мрією. Недостатня кількість перекладів — одна із причин зменшення шансів на світове визнання і відмови самих номінантів від висунення на премію, як це маємо у випадку Миколи Бажана. Ярослав Голобородько пише: *«Переклад — це не лише форма літературно-творчої роботи і не лише вияв міжлітературної та міжкультурної взаємодії, це, насамперед, встановлення тісних містків, живих контактів, безперервного сполучення між національною художньо-естетичною свідомістю і світовим літературним процесом. А саме з таким сполученням в українській літературі є, м'яко кажучи, серйозні проблеми»* [6].

Справді, нині оперативний взаємообмін є справою самих авторів, які налагоджують і підтримують контакти у формі листування, взаємних перекладів, творчих поїздок із висупами та перформансами. Останні характерніші для представників покоління 80-х і 90-х років, які послуговуються у творчості пост-

модерною поетикою. У зв'язку з цим актуалізується проблема відтворення авторської мови при перекладі, на чому наголошує Лілія Хомишинець: «<...> Сучасний неофутуризм нашої мови — це суржик і лайка. Якщо до останнього будь-які претензії фактично відпадають, оскільки це доволі поширена, а часом й успішна тенденція у світі (яка, проте, не надто цінується Нобелівським комітетом), то щодо суржика суперечки можуть точитися довго. Як презентувати світові цей феномен і чи зрозуміє він таку наругу над мовою, коли це призводить не до її збагачення, а навпаки, — до її збіднення» [17:155].

Іншою специфікою нинішньої поезії постає відсутність римування. Ярослав Голобородько, посилаючись на Іллю Кутіка, стверджує: «Неможливо зараз у Швеції писати кінцевими римами — <...> це й не прийнято, бо вважається, що інакше шведська поезія не вписується, а точніше, не вписалася б у європейський контекст» [6]. В Америці переважає неримована поезія [4:24], така ж ситуація і в Польщі, і в багатьох країнах світу. Очевидно, білий вірш перекласти легше, ніж римований, бо він не передбачає добору відповідних рим при перекладі, а верлібр — ще легше, бо зникає потреба витримувати наскрізний ритм при відтворенні іноземною мовою.

Крім суто художніх особливостей, є і низка позалітературних факторів. «<...> Важливим чинником члени комітету вважають також справу популяризації — певних ідей, тенденцій, окремих культур. Це, звісно, не зменшує вимог до самих творів. Але геополітичний чинник теж присутній <...>. Так, зараз точаться запеклі дискусії навколо європоцентричності премії» [18:140]. Як зазначає Ігор Павлюк, отримує премію «<...> не так особистість і не так країна, як держава, яку той чи інший нобеліант уособлює. Нобелівський комітет зважає не лише на політичну кон'юнктуру, ієрархія України як держави, у якій <...> залишається доволі низькою, а й на національність номінантів, віддаючи перевагу таким, як, скажімо, Пастернак, перед такими, як Блок чи тим більше національний Єсенін» [12:155–157].

Перепоною до здобуття популярності баचितься відсутність твору, який би мав одночасно й елемент жанрового оновлення, й філософську глибину і неоднозначність трактування, і не залишав почуття читачів без відгуку. Засторогу викликає мінливість і динамізм життя і смаків сучасного читача, через

які він не може увіковічнити сучасну поезію. На заваді загальній популярності стає переконання багатьох читачів у одноманітності сучасного віршованого доробку, що помітно з висловлювання: «Мені здається, такий напрямок не залишиться надовго, швидко зникне» (студентка 4-го курсу Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна).

Є і діаметрально протилежні погляди на перспективи сучасної поезії пережити свій час: «Зараз сказати можна лише, що ніхто, адже одні поети перестають писати, а інші завершують, тому поезія стала більше хобі, а не серйозною діяльністю, яка залишиться в пам'яті наступних поколінь» (студентка 3-го курсу Кіровоградського національного пед. ун-ту ім. В. К. Винниченка). Це висловлювання слухне лише частково. І хоча не можна сказати, що поезія стала хобі, через те, що поети із різних причин припинили писати, то все-таки ставлення до поезії як до серйозної діяльності помітне далеко не у всіх сучасних авторів. І йдеться тут не про те, що процес створення поезії має бути позбавленим задоволення або має обов'язково приносити матеріальні статки, а про ставлення до роботи зі словом. Олександр Роднянський, говорячи про український кінематограф, зауважив: «В Україні найменше проблем з наявністю талановитих людей, але до обдарування треба обов'язково додавати постійну працю, гуманітарну освіту, професійну самоосвіту і безумовну відкритість *назустріч* усім культурним віянням і контекстам. /.../ Найважливіше для молодих людей зрозуміти, що створення захоплюючих і сильних емоційних вражень — праця до поту» [8:46].

Ці слова з повним правом можна прикласти до будь-якої творчої діяльності, в тому числі і до поетичної. Бо може виникнути ситуація, описана народним прислів'ям: «На гріш амуніції, а на десять амбіції». Подібне переконання провокує значний вплив письменників у літературу. Але, сумнівно, що «кожен має своє місце в літературі, тому всі мають залишитися» (студентка 4-го курсу Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна). Звісно, годі заперечити, що література — це не тільки письменники першої величини, а й автори другого та третього плану і тому виникає теза, що «всі спроби та течії повинні залишитися в історії літератури, як явища притаманні конкретному часу» (студентка 5-го курсу НУ «Острозька академія»).

Друге із цих тверджень ближче до істини, бо в аспекті синхронії як усі поети, так і усі течії мають місце в літературі. Чи всі матимуть його, коли йтиметься про аспект діахронії, ракурс історії літератури? Очевидно, ні. Якщо там і залишаться згадки про всі течії та напрямки, то точно ілюструватимуться вони кількома іменами, а тому далеко не кожен автор матиме своє місце в історії літератури.

Як вважають опитані, залишаться тільки ті автори, *«яких читають і будуть перечитувати»* (студентка 4-го курсу НУ «Острозька академія»). Отже, твори мають бути «актуальні зараз» і містити «щось таке, що дійсно за десятиліття не згасло». Складність оцього поєднання анкетовані усвідомлюють, а іноді навіть украй категорично відмовляють у такій здатності наймолодшому поколінню літераторів, мовляв, залишаться *«ті, які не народилися у XXI столітті»*¹ (студентка 2-го курсу НУ «Острозька академія»). З цього переконання можна бачити зворотній бік масового приходу письменників у літературу: окрема категорія людей (на щастя, не всі) — «така собі гламурна шпана, без цілі блукаюча на усіх напівсвітських заходах /.../, їх претензія на роль художньої богеми очевидна. Точніше, її імітація, бо класична художня богема, наприклад, XIX століття, створювала художні твори, розумієте? А їх нема» [8:46].

На жаль, нині «заявити про себе» далеко не завжди означає «заявити про себе художньою творчістю», власне мистецькою працею і її здобутками. Частина авторів певна того, що вони і так письменники, до того ж першорядні. Ось тут і починається активна *гра у класиків*, яка може бути більш чи менш успішною на українських теренах, але рідко зацікавлює світову спільноту. Бо навіть найвидаліша гра у класиків залишається тільки грою. Із одним і тим самим набором імен, із передбачуваним «способом читання», із цілком прогнозованими претензіями на українську або світову популярність, і наріканням на відсутність Нобелівської премії з літератури для України. А щоб гра була мистецькою потрібно мати хист і розвивати його, працювати над ним. Аби не стати бранцем порожнього блиску і амбіцій, а мати реальний шанс поповнити ряди класиків.

У контексті сказаного, важливим стає аналіз змістових і формальних особливостей творів, які уже здобули найвищу літературну відзнаку і тих, що тільки претендують на неї. Одним із таких аспектів подальших студій може стати жанрова належність новітньої української поезії на тлі як традиції українського віршування, так і світової поетичної класики. Тим паче, що жанр — це форма висловлення поетичного змісту, взаємопов'язана з тематичним параметром поезії.

¹ Якщо припустити, що ідеться про народження мистецьке (вихід збірок), то маємо приховане переконання у неспроможності створити щось вартісне будького з поетів, які народилися у 70-х рр. XX століття і усіх молодших поколінь, а також тих старших письменників, які пізно дебютували власними збірками.

Як свідчать відповіді на інші запитання анкети, такий песимізм не властивий опитаним. Отже, ідеться про фізичне народження авторів, а фактично стикаємося з відмовою у якості українській поезії наступних десятиліть, адже особам, які народилися у XXI столітті, на момент анкетування студентів (2009 р.) було щонайбільше дев'ять років. Наочна ілюстрація максималізму, коли автор певен того, що на його поколінні якісна українська література завершилася.

Література

1. Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох / Гарольд Блум — К. : Факт, 2007. — 720 с.
2. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ — початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму / Н. О. Висоцька. — К. : Видавничий центр КНЛУ, 2010. — 457 с.
3. Гаврилюк Н. Маси versus особистості, або Кому потрібна ієрархія? / Надія Гаврилюк — Слово і Час. — 2010. — № 3. — С. 88—97.
4. Гаврилюк Н. Рецепт поезії та переклад / Надія Гаврилюк // Віршознавчі студії : [Збірник праць наукового семінару «Вірш у системі перекладу» (21 вересня 2010 року)] — К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. — С. 21—28.
5. Гаврилюк Н. Українська поезія: рецептивні проєкції. / Надія Гаврилюк — Слово і Час. — 2013. — № 2. — С. 52—60.
6. Голобородько Я. Україна і літературний «Нобель». Чому не склалося? [Електронний ресурс] / Ярослав Голобородько — Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/240279>
7. Кіяновська М. Перекладачі почали ставитися до текстів як до фаст-фуду [Електронний ресурс] / Маріанна Кіяновська — Режим доступу : <http://litakcent.com/2009/07/02/marianna-kijanovska-perekladachi-pochaly-stavytysja-do-tekstiv-jak-do-fast-fudu/>
8. Мамченкова О. Картина маслом. / Оксана Мамченкова — Корреспондент. — 2013. — Первоапрельський номер. — С. 46.
9. Моренець В. П. Український літературний канон : міфи та реальність / В. П. Моренець. — Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія» — Т. 21. — Філологічні науки. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2003. — С. 9—17.
10. Наукові праці : Науково-методичний журнал. — Т. 80. Вип. 67. Філологія. Літературознавство. — Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. — 124 с.
11. Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті. / Марко Павлишин. — К. : Час, 1997. — 445 с.
12. Павлюк І. Чому Україна досі не має нобелівського лауреата? / Ігор Павлюк — Дніпро. — 2010. — № 2. — С. 155—157.
13. Сулима М. Україна і Нобелівська премія з літератури. / Микола Сулима // Сулима Микола. Книжниця у семи розділах : Літературно-критичні статті й дослідження. — К. : Фенікс : 2006. — С. 403 — 410.
14. Сулима М. Володимир Винниченко і Нобелівська премія. / Микола Сулима // Сулима Микола. Книжниця у семи розділах : Літературно-критичні статті й дослідження. — К. : Фенікс : 2006. — С. 416 — 421.
15. Український літературний процес : фактор смаку. Розмова у рамках конференції «Смаки в літературі, література смаків» [Електронний ресурс] / 30 березня 2012, кафедра теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету — Режим доступу : http://www.prostory.net.ua/ua/articles/596?fb_action_ids=485408958186567%2C485400198187443&fb_action_types=og.likes&fb_source=other_multiline&action_object_map=%22485408958186567%22%3A123254781189859%2C%22485400198187443%22%3A382999051786110}&action_type_map=%22485408958186567%22%3A%22og.likes%22%2C%22485400198187443%22%3A%22og.likes%22}&action_ref_map
16. Філоненко С. О. «Література № 2»: місце популярної белетристики в літературній ієрархії / С. О. Філоненко // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. — Бердянськ : БДПУ, 2010. — Вип. ХХІІІ. — Ч. І. — С. 381 — 388.
17. Хомишинець Л. Літературна «Нобелівка» для України : солодкі ілюзії і гіркі реалії, або Чому «Нобель» нас не любить / Лілія Хомишинець — Дніпро. — 2010. — № 3. — С. 155.
18. Шарговська О. Гао Синцзян, китайський мандрівник, космополіт, який пише лише для себе / Олена Шарговська — Дніпро. — 2010. — № 1. — С. 140.

УДК 821.161.1-31

Т. В. Надозирная

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Набоковский интертекст
в дилогии В. Пелевина о вампирах
как ключ к решению проблемы власти языка**

Надозирная Т. В. Набоковский интертекст в дилогии про вампиров в романах В. Пелевина как ключ до вирішення проблеми влади мови. У статті досліджується набоковський інтертекст у романах В. Пелевіна «Empire V» та «Batman Apollo». Як показав аналіз, ці твори містять прямі та приховані відсилання до творчості Набокова в цілому і його особи зокрема. Найбільш очевидними виявляються переклички з романом «Подвиг». Співвідношення «Empire V» та «Бэтман Apollo» з «Подвигом» Набокова та його метароманом в цілому дозволяє з'ясувати специфіку пелевінського рішення деяких важливих аспектів проблеми влади мови та письменника-деміурга.

Ключові слова: набоковський інтертекст, мова, влада, деміург.

Надозирная Т. В. Набоковский интертекст в дилогии В. Пелевина о вампирах как ключ к решению проблемы власти языка. В статье исследуется набоковский интертекст в романах В. Пелевина «Empire V» и «Batman Apollo». Как показал анализ, эти произведения содержат прямые и скрытые отсылки к творчеству Набокова в целом и его личности в частности. Наиболее очевидными и существенными оказываются переклички с романом «Подвиг». Соотнесение «Empire V» и «Бэтман Apollo» с «Подвигом» Набокова и его метароманом в целом позволяет прояснить позицию Пелевина относительно некоторых важных аспектов проблемы власти языка и писателя-демиурга.

Ключевые слова: набоковский интертекст, язык, власть, демиург.

Nadozirnaya T. V. Nabokov's intertext in the dilogy about vampires by V. Pelevin as a key to the decision of problem of the language power. In the article Nabokov's intertext of novels «Empire V» and «Batman Apollo» by V. Pelevin is explored. Analysis shows that these novels contain a direct and indirect references to Nabokov's creation in general and to Nabokov as person in particular. The most obvious parallels are with «The Feat» novel. Comparison «Empire V», «Batman Apollo» by Pelevin and «The Feat» by Nabokov in particular and meta-novel of Nabokov in general allows to clarify Pelevin's position about some important aspects of the language power and writer-demiurge.

Keywords: Nabokov intertext, language, power, demiurge.

Среди писателей, оказавших влияние на творческое становление Пелевина, по мнению ученых, далеко не последнее место занимает В. Набоков. При этом декларирование общности художественно-эстетических систем писателей, как правило, носит характер попутного замечания, не разворачивающегося в дальнейший анализ [5; 8 и др.]. Между тем, представляется, что именно набоковский интертекст может быть ключом к осмыслению одной из центральных проблем творчества Пелевина — освобождения от власти языка и обретения подлинного бытия, что и определяет актуальность данного исследования.

Как показывает анализ, многие произведения писателя содержат прямые и скрытые отсылки к творчеству Набокова и его личности. Набоковский интертекст разнообразно проявляется во всех романах Пелевина — от обращения к фактам биографии писателя до варьирования типов героев, сюжетов и мотивно-ситуационных цитат из его произведе-

ний. Так, рифмуются финалы «Жизни насекомых» (1993) и «Под знаком незаконнорожденных» (1947). В «Чапаеве и Пустоте» (1996) упоминается отец Набокова, а о творчестве самого писателя рассуждает главврач психиатрической больницы Тимур Тимурович. Особо отметим, что в центре его внимания оказывается тема детства как потерянного рая. Ведь, по мнению В. Ерофеева, именно прафабула, связанная со стремлением вернуть потерянный рай, определяет специфику метапрозы писателя [7].

К набоковскому творчеству отсылают и паратекстуальные элементы романов Пелевина. Так, эпиграф «Приглашения на казнь» (1936) принадлежит некоему Делаланду, выдуманному самим же Набоковым, в свою очередь, роман «Чапаев и Пустота» (1996) также открывается квазиэпиграфом, сочиненным Пелевиным, но приписанным Чингиз-хану (заимствование приема). Эпиграф «Священной книги оборотня» (2004), представляющий

собой прямую цитату из «Лолиты», инициирует восприятие романа как перифраза набоковского бестселлера, а специфическая внешность главной героини заставляет вспомнить о нимфетке русско-американского классика. Наконец, сама А Хули является поклонницей творчества Набокова и, возможно, даже была с ним знакома лично. Не случайно лиса выбирает себе в качестве псевдонима имя Адель (Ада), отсылающее к еще одному произведению классика («Ада», 1969).

Вполне очевидны аллюзии к Набокову в романе «S.N.U.F.F.» (2011) — как на уровне структурной цитации (бегство Каи от Дамилолы соотносится с бегством Лолиты от Гумберта Гумберта), так и разнообразных проявлений стилевой преемственности. Гумберт Гумберт говорит о своей возлюбленной: «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя» [11:17]. Ироничный перифраз этого хрестоматийно известного высказывания вкладывается в уста Дамилолы: «Кая — это цветок моей жизни, моя главная инвестиция, свет моего сердца, счастье моих ночей и еще много-много лет вы плат по кредиту» [16:51].

Как представляется, набоковский интертекст особенно значим в романах о вампирах — «Empire V» (2006) и «Бэтман Apollo» (2013). Концептуальная и сюжетно-образная общность этих текстов позволяет говорить о них как о диалогии, в рамках которой ставятся важнейшие для творчества писателя проблемы. Внешний сюжет диалогии образует история взросления молодого вампира Рамы на фоне событий российского протестного движения 2011–2013 годов. Именно последнее и привлекает основное внимание ученых [2; 3 и др.]. Однако, как мы показали, не менее значимой для романов оказывается такая деконструкция кода массовой литературы, которая позволила автору поставить проблему власти языка [13]. При этом возможность освобождения от его власти осмысливается Пелевиным в рамках буддистского кода. Поэтому не отменяющим сказанного, а дополняющим его, может быть рассмотрение набоковского кода как ключа к пелевинскому решению проблемы мира, «сделанного из слов».

В этой связи наиболее очевидными и существенными оказываются межтекстовые переключки с романом Набокова «Подвиг» (1932). На первых же страницах романа «Empire V» Пелевин начинает активную игру с паронимами и анаграммами: главный герой

превращается из Ромы в Раму, что, в свою очередь, созвучно имени главного персонажа «Подвига». При созвучии имен Мартына и Рамы, «цветочная» фамилия первого (Эдельвейс) резко контрастирует с прозаической фамилией второго (Шторкин). Хотя происхождение Ромы-Рамы, как и Мартына, вполне аристократично — его отец из рода прибалтийских баронов фон Шторквинкель — смена фамилии, связанная с «социальной маскировкой времен военного коммунизма» [14:19], задает «прозаический» тон всей судьбе героя. Если герой Набокова вырос в состоятельной дворянской семье, а его детство было лишь несколько омрачено разводом родителей (что, впрочем, вполне компенсировалось нежнейшей любовью матери), то Рому воспитала нервная озлобленная женщина, а отца он вовсе не знал. В то время как Мартын наслаждался всеми удовольствиями студенческой жизни, изучая филологию в одном из самых дорогих и престижных университетов мира, Рома вынужден был работать грузчиком и т.д. Подобное нарочитое перекодирование провоцирует не столько противопоставление романов, сколько восприятие истории пелевинского героя как осовремененной истории героя «Подвига». При этом узловые моменты и вектор становления обоих героев совпадают.

Самоопределение персонажей происходит в глубоком детстве, а их взросление лишь затемняет вполне ясное представление об истине, которым они обладали. Интуитивно ощущая это, герои стремятся вернуть его. «Потерянный рай» Мартына прочно ассоциируется с детством [7], в частности, с акварелью, изображающей густой лес и уходящую вглубь витую тропинку. Еще в детстве ему хотелось перебраться в картину и в финале романа, по-видимому, удалось сделать это. С картинами связано представление о «рае» и у Рамы: в детстве изображения лимонного и апельсинового дерева, висевшие справа от кровати, казались ему воротами в «волшебный и таинственный мир». Его исчезновение очень точно прокомментировал Митра, получивший доступ к сознанию героя: «Волшебный мир, где ты жил раньше, придумывал прятаящийся в траве кузнечик. А потом пришла лягушка, которая его съела. И тебе сразу негде стало жить, хотя в твоей комнате все осталось по-прежнему» [14:9].

Прямо же над кроватью маленького Ромы висел огромный плетеный веер в форме

сердца, напоминавший мальчику гигантскую летучую мышь с маленькой головкой. Ему казалось, что это летающая собака-вампир, которая оживает по ночам и пьет его кровь. Надо сказать, что в детстве герою удалось справиться с кровососом: он приклеил веер к стене. Поскольку гигантская летучая мышь с маленькой головкой — это очень прозрачная отсылка к Великой мыши, создавшей мир, полный боли и страдания, то поступок маленького мальчика представляется особенно показательным. Он, конечно же, не сумел вырваться из плена неподлинного бытия, однако, как и Мартын, поразительно точно угадал путь, по которому следует идти.

Еще одной чертой, роднящей обоих героев, является их сознание себя как русских. Избранничество Мартына базируется на восприятии себя как части России [7]. Герой «*Empire V*» о любви к родине заявляет на первых же страницах романа. Более того, подвиг обоих героев («Подвиг» — название не только романа Набокова, но и последней главы пелевинского романа) связан как раз с протестом против утраты родины, воплощавшей рай. Мартынов рай разрушила революция, и именно поэтому так важно для героя нелегальное пересечение границы — жест личный, внеисторичный и вневременной, хотя внешне в точности повторяющий подвиги политических авантюристов вроде Грузинова. Поступок Рамы, воспринимаемый окружающими как социальный протест, тоже «глубоко интимный и личный» [15:458]. По степени внешней бессмысленности «подвиги» героев достойны друг друга, но важна их внутренняя, скрытая от непосвященных, суть. Мартын, преодолев страх, «уходит в картину»: отправляется по тропке, ведущей в чащу, и тем самым обретает потерянный рай. Побеждает страх и пелевинский герой и, по-видимому, также обретает свой рай, потому что последнее, что он произносит: «Тут, впрочем, слова начинают подводить. Но мне они больше не нужны» [15:486].

Мотив ненужности слов приобретает особую значимость, если учитывать, что проблема невозможности постижения истины с помощью слов является в диалогии одной из центральных [13]. Здесь писатель излагает идею власти языка максимально доступно, представив язык бессмертной живой субстанцией высшей природы, способной существовать только в симбиозе с человеком. На сюжетном уровне проблема освобождения от

тотальной власти языка решается в рамках буддистского кода [13]. В имплицитной плоскости, не имеющей прямого отношения к истории вампира Рамы, развивается еще одна сюжетная линия, связанная с наличием в романах мощного набоковского интертекста.

Кроме многочисленных аллюзий на «Подвиг» и другие романы Набокова, в «*Empire V*» и «Бэтман Apollo» есть прямые упоминания имени писателя и его произведений. В самом начале вампирской карьеры Рама, знакомясь со своим новым жилищем, обращает внимание на две картины: «На стене висели две картины с обнаженной натурой. На первой в кресле сидела голая девочка лет двенадцати. Ее немного портило то, что у нее была голова немолодого лысого Набокова; соединительный шов в районе шеи был скрыт галстуком-бабочкой в строгий буржуазный горошек. Картина называлась “Лолита”. Вторая картина изображала примерно такую же девочку, только ее кожа была очень белой, а сисечек у нее не было совсем. На этой картине лицо Набокова было совсем старым и дряблым, а маскировочный галстук-бабочка на соединительном шве был несурово большим и пестрым, в каких-то кометах, петухах и географических символах. Эта картина называлась “Ада”» [14:42].

Как представляется, эти две картины сопоставимы по значимости с двумя другими, изображавшими апельсиновое и лимонное дерево. Но если те были воротами в «волшебный и таинственный мир» для Рамы, то эти предназначены для читателя. Ведь Рама, обнаруживший полное невежество относительно творчества Набокова в начале романа, по-видимому, не восполняет свои знания в этой области до его конца. Упоминание о картинах, на которых изображен Набоков, вместе с еще одной, появляются в первых же строках «*Empire V*». Правда, герой не обращает на них особого внимания, вскользь отмечая как «два полотна с обнаженной натурой» [14:5]. Зато он задерживает внимание на маленькой картине с конным Наполеоном. Впоследствии, объясняя новоявленному вампиру, что такое язык и в каких отношениях он находится с вампиром, учителя Рамы в качестве примера будут приводить всадника и лошадь: «Язык бессмертен и переходит от одного вампира к другому — вернее, пересаживается с одного человека на другого, как всадник. Но он способен существовать только в симбиозе с телом человеком. Вот, гляди!

Митра указал на картину с конным Наполеоном» [14:34]. Такое соположение картин представляется не случайным. Если маленькое изображение Наполеона на лошади символизирует тщетность попыток вырваться из мира, «сделанного из слов», то изображения Набокова, «оседлавшего» своих бессмертных героев, свидетельствует о возможности победить власть языка. Ведь в связи с «Лолитой» Набоков говорил, что для него «истинный смысл книги заключается в том, что речь идет о взаимоотношениях автора и английского языка. Мне важно было подчинить язык самым невероятным требованиям» (курсив мой — Т.Н.) [1:152–153]. Таким образом, в романе Пелевина Набоков выступает как писатель, подчинивший себе язык и преодолевший его диктат. Однако остановиться на этом не позволяет довольно любопытная параллель: картины «Лолита» и «Ада», украшающие жилище Рамы и вводящие тему Набокова, соотносят великого классика с Великой Мышью и ее сменными головами. Это сравнение актуализирует проблему демиургии, которая, как представляется, решена Набоковым и Пелевиным кардинально различными способами.

В большинстве романов Набокова персонаж-творец противопоставлен марионеточным образам других персонажей и выступает в качестве Alter-ego самого писателя. Автор, в свою очередь, представляет собой антропоморфное всеильное существо, создающее вымышленные миры [10]. Однако в последних романах писателя, в частности, в «Бледном огне», разработка мотива демиургического «я» претерпевает значительные изменения, реализуясь в пародийной по отношению к русскому метароману форме. Кроме того, здесь предлагается сложная литературная игра, цель которой — выявление истинного демиурга [4; 6]. При этом обнаружение однозначного ответа не предполагается. Тем не менее, как показали исследователи, набоковские тексты демонстрируют разные формы диалога писателя с хаосом, поскольку только искусство представляет собой единственную альтернативу неподлинному бытию [9].

В творчестве же Пелевина задана совершенно другая система координат. В послед-

них романах автор все более настойчиво подчеркивает, что диалог с хаосом невозможен даже как попытка его упорядочивания. Поэтому искусство как форма сознательной деятельности не противостоит хаосу, а интенсифицирует его. Наиболее подробно демиургическая тема разработана в «Т». Актуализируя сквозные для своего творчества мотивы иллюзорности, фикциональности и виртуализации реальности, Пелевин в фокус внимания помещает авторефлексию над процессом создания произведения. При этом, как и в «Бледном огне», читателю предлагается обнаружить истинного демиурга. Однако, если в набоковском романе имя подлинного творца «мерцает» в многочисленных анаграммах [6], то в «Т» осмеяна сама возможность существования всеильного демиурга и акцентирована принципиальная невозможность проявления свободной воли в мире, сделанном из слов.

Тема власти слова получает развитие в «вампиурской» диалогии писателя. Как представляется, ее последовательное сопоставление с «Подвигом» подчеркивает разнонаправленность писательских стратегий Набокова и Пелевина. Выбор последним «Подвига» в качестве стержневого претекста представляется весьма значимым. Здесь набоковская игра достигает особой виртуозности: основную часть романа занимает жизнеподобное повествование, создается чрезвычайно яркий, зримый, красочный мир, побудивший исследователей отнести «Подвиг» к «миметической» группе текстов [10]. Между тем этот роман допускает иной ракурс рассмотрения, при котором тщательно воссозданная реальность оказывается лишь сном героя между двумя картинами, в которых происходит подлинное бытие. Сложность же дешифровки диалогии Пелевина определяется не только мнимой установкой на мимесис, но и самой структурой текста, которая является пародией на популярные произведения о вампирах. Система мотивов метаромана Набокова, внедренная в метароман Пелевина, позволяет читателю обнаружить основной сюжет произведения, развивающийся в имплицитной плоскости и представляющий собой спор с набоковским представлением о писателе как всеильном демиурге.

Литература

1. Арбазино А. Владимир Набоков: Воспоминания / А. Арбазино [пер. с итал. Ч. Пило, Ю. Чубарова] // Владимир Набоков: Pro et contra (материалы и исследования о жизни и творчест-

ве В. В. Набокова) : Антология. В 2-х т. Т. 2. — СПб. : Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. — С. 151–156.

2. Архангельский А. Бэтман около ноля [Электронный ресурс] / Андрей Архангельский. — Режим доступа : <http://www.kommersant.ru/doc/2150720-1>

3. Берг М. Пелевин как Радзиховский [Электронный ресурс] / Михаил Берг. — Режим доступа : <http://www.ej.ru/?a=note&id=12794-3>

4. Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы / Брайан Бойд ; [пер. с англ. М. Бирдвуд-Хеджер, А. Глебовской, Т. Изотовой, С. Ильина]. — СПб. : Симпозиум, 2010. — 950 с.

5. Данилов А. Пятое колесо / А. Данилов // Знамя. — 2004. — № 3. — С. 218–220.

6. Джонсон Д. Миры и антимирy Владимира Набокова / Джон Бартон Джонсон ; [пер. с англ. Т. Стрелковой]. — СПб. : Симпозиум, 2011. — 352 с.

7. Ерофеев В. В поисках потерянного рая (русский метароман Набокова) [Электронный ресурс] / Ерофеев Виктор. — Режим доступа : <http://gua.convdocs.org/docs/2721/index-150896.html?page=2>

8. Каспэ И. Низкий обман, или Высокая реальность [Электронный ресурс] / Каспэ Ирина. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/ka22-pr.html>

9. Лейдерман Н. Взгляд с другого берега: «Лолита» Владимира Набокова / Н. Лейдерман, М. Липовецкий // Современная русская литература. В 3-х кн. Кн. 1: Литература «Оттепели» (1953–1968). — М. : Эдиториал УРСС, 2001. — С. 52–58.

10. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия / Магдалена Медарич // Владимир Набоков: Pro et contra (личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей) : Антология. В 2-х т. Т. 2. — СПб. : РХГИ, 1997. — С. 454–475.

11. Набоков В. Лолита / Владимир Набоков // Американский период. Собрание сочинений в 5 т. ; [пер. с англ., сост. С. Ильина, А. Кононова, коммент. А. Люксембурга]. Т. 2. — СПб. : Симпозиум, 2008. — С. 8–390.

12. Набоков В. Подвиг / Владимир Набоков // Русский период. Собрание сочинений в 5 томах ; [сост. Н. Артеменко-Толстой, предисл. А. Долинина, прим. О. Сконечной, А. Долинина, Г. Утгофа, А. Яновского, У. Левинга, М. Маликовой, Р. Тименчика]. Т. 3. — СПб. : Симпозиум, 2006. — С. 94–249.

13. Надозирная Т. Деконструкция кода массовой культуры в «Empire V» и «Batman Apollo» В. Пелевина / Надозирная Т. В. // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды : научно-методический журнал. — Харьков, 2014. — № 1–2 (51). — С. 130–135.

14. Пелевин В. Ампиp V / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2006. — 416 с.

15. Пелевин В. Бэтман Apollo / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2013. — 512 с.

16. Пелевин В. S.N.U.F.F. / Виктор Пелевин. — М. : Эксмо, 2012. — 480 с.

Культурно-естетичні аспекти вивчення літературних явищ

УДК 821.161.2.09

М. П. Сподарець

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

Проблеми казки і дитячої літератури в українському ідеологічному дискурсі 1920 — поч. 1930-х років

Сподарець М. П. Проблеми казки і дитячої літератури в українському ідеологічному дискурсі 1920 — поч. 1930-х років. У статті зроблено спробу окреслити провідні ідеологічні та виховні аспекти заборони казки та функціонування української дитячої літератури 1920 — поч. 1930-х років, тісним чином пов'язаних із тогочасними панівними концепціями в педології, які мали б слугувати важливою складовою формування «нової радянської людини». З'ясовується специфіка українського літературно-критичного дискурсу цього періоду, виділяються чільні етапи і трансформації естетичних та ідеологічних пріоритетів влади щодо дитячої літератури.

Ключові слова: літературна критика, дитяча література, казка, педологія, ідеологія, дискурс.

Сподарець М. П. Проблемы сказки и детской литературы в украинском идеологическом дискурсе 1920 — нач. 1930-х годов. В статье предпринята попытка в общих чертах охарактеризовать основные идеологические и воспитательные аспекты функционирования украинской детской литературы 1920 — нач. 1930-х годов, непосредственно связанные с господствующими тенденциями в педологии, которые легли в основу концепции формирования «нового советского человека». Исследуется специфика украинского литературно-критического дискурса данного периода, выделяются основные этапы и трансформации эстетических и идеологических приоритетов власти по отношению к детской литературе.

Ключевые слова: литературная критика, детская литература, сказка, педология, идеология, дискурс.

Spodarets M. P. Problems of fairy tales and children's literature in Ukrainian ideological discussion of the early 1920-s — 1930-s. This article takes the author tries to characterize the main ideological and pedagogical aspects of fairy tale prohibition and functioning of Ukrainian children's literature of 1920-s, connecting with the leading "pedological" conceptions, which were the base for forming "a new soviet man". The specific character of Ukrainian literary-critical discussion of aforementioned period is investigated here, the actual periods and transformations of esthetic and ideological government's priority about children's literature are defined.

Key words: literary critique, children's literature, fairy tale, pedology, ideology, discourse.

Українська дитяча література 20-х років ХХ століття є надзвичайно цікавим, проте малодослідженим феноменом. Вивченню цього періоду важливої складової вітчизняного літературного процесу присвячено небагато робіт. На жаль, ті наукові праці, в яких розглядалося це питання (Л. Кіліченко [4], Ю. Ярмиш [14] та ін.), на сьогодні вже давно застаріли. Питання заборони казки в 1920-ті та пізнішої її «реабілітації» в середині 1930-х років було доволі детально досліджено С. Іванюком в монографії «Адресат — майбутнє. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917–1941)» [3:86–102]. Також питання заборон творів дитячої літератури в «Бюлетнях НКО» цього періоду розглядалося О. Федотовою [10]. Але проблема трансформації естетичних та ідеологі-

чних вимог влади щодо казки і дитячої літератури зазначеного періоду ще не вивчалися в аспекті власне дискурсивного аналізу.

Метою нашої статті є дослідити зміни владного ідеологічного дискурсу 1920–поч. 1930-х рр. на прикладі обговорення в літературній критиці проблем заборони казки та особливостей функціонування дитячої літератури як спроби конструювання нової людини та дійсності. Є. Добренко з цього приводу писав: «Формовка радянського читача може розглядатися як одна зі сторін більш широкого процесу — формовки радянської людини. Найбільший інтерес викликає для нас саме цей процес перетворень «читацької маси» і чинники, що визначали цей процес за радянських умов» [1:11].

У цьому плані найбільш продуктивним підходом до розгляду критичних текстів, присвячених цьому питанню, нам видається метод дискурсивного аналізу. Як відомо, тексти передають певні аспекти реальності своєрідним чином. На думку Є. Кожемякіна, вони не просто репрезентують та відображають певне бачення реальності, але також відіграють величезну роль в самому конструюванні та підтримці цієї реальності. «Існує динамічний зв'язок між текстом і контекстом, в якому виникає текст. У кожний конкретний період кількість можливих образів реальності є набагато більшою, ніж один «автентичний» і «правильний» текст. Дискурс-аналіз розглядає тексти в їхньому соціальному, культурному і політичному контекстах. Тексти також аналізуються задля того, щоб виявити неказанні припущення, які імпліцитно містяться в них і надають висловлюванням самої форми. Іншими словами, провідною методологічною проблемою є питання про умови — культурні, соціальні, мовні та інші — продукування текстів» [5]. Передусім це стосується літературно-критичних текстів, які безпосередньо й відбивають умови зародження та власне функціонування художніх текстів.

Радянська міфологія була близькою до квазірелігії [6]. Міфологічна ідеологія висувала свою модель чеснот та гріхів, яка перманентно зазнавала змін, залежно від політичної ситуації. Виходячи з її міфологічної природи, не всі імпліцитні чесноти уявно-ідеального «будівника комунізму» і, відповідно, естетико-ідеологічні пріоритети знайшли своє оприявлення в друкованих текстах або відверто артикульовані. На думку деяких сучасних учених, «неартикульований у мовленні сенс актуалізується у невербальній площині, яка наскрізь просякає простір логосу, утворюючи широкий спектр лакун для зародження сенсу» [7:45]. Тому саме виявлення таких лакун, тобто актуальних естетичних та ідеологічних засад щодо казки та дитячої літератури через аналіз наявно-антонімічних концептів допоможе з'ясувати специфіку тогочасного українського літературно-критичного дискурсу.

Початок 1920-х років характеризувався в літературі абсолютною забороною казки, що можна сприймати як певний маркер спроби цілковитого заперечення культури попередньої епохи і розбудови нового суспільства та людини, що було кінцевою вимогою ідеологів «пролеткульту». З другого боку це без-

посередньо пов'язано із запровадженням у виховній галузі засад «педології». Провідну роль у тодішній системі народної освіти України відігравала т. зв. «Харківська педологічна школа», яку представляли директор Науково-дослідного інституту педагогіки УСРР проф. О. Попов, голова Науково-методичного комітету Соцвиху УСРР І. Соколянський, голова Державного науково-методологічного комітету Наркомпросу УСРР В. Ястржембський та ін. Одним із провідних ідеологів боротьби з казкою в тогочасній Україні була Е. Яновська.

Шкідливість творів цього жанру для комуністичної ідеології, на її думку, полягала в тому, що казка відображала «народні ідеали»: «Революція розкрила сутність таких ідеологічних понять, котрі вкладалися в слова «народні ідеали», «демократичні принципи», «ідеалістичні настрої», котрі так часто вживали найкращі наші педагоги. Прийшов час, коли ми мусимо розкрити справжню сутність казки» [13:15]. Так, у казці «Ніна Червона Квітка» Е. Яновська побачила таку шкідливу рису, як проповідь класового миру: «Цій казці властивий яскраво виражений класовий характер. Її творець був відданим громадянином того соціального ладу, в якому людина порабощається людиною, в якому світова проблема голодних, експлуатованих народних мас розв'язується ретельною замаскованістю класових протиріч. І в цих переживаннях приховано зачатки того затемнення класової свідомості, котре мусить плекатися із самого дитинства» [13:12].

Особливих звинувачень зазнали казки за «пропаганду» абсурдності, жорстокості та антиестетизму: «Яка дитина, що вміє читати, не обійшла своєю увагою «Червону Шапочку»? Що ж поетичного і красивого в цій казці, окрім хіба самої назви? Адже це, врешті-решт, доволі дурнувата казка, до того ж жорстока. Вовк з'їдає бабусю. Приходить Червона Шапочка, і вовк з'їдає її. Приходить мисливець і розрізає вовка — а в ньому бабуся і Червоний Шапочка живісінькі сидять. Тут усе є пустопорожнім і безглуздом, і непотрібним, і некрасивим. Згадаймо славнозвісного хлопчика-мізинчика, казку, що в ній розповідається, як батьки, щоб позбутися дітей, завели їх до лісу і кинули напризволяще, і в котрій є епізод, як людожер зарізав усіх своїх дочок завдяки хитрощам героя казки; згадаймо ці жорстокі страти, котрим піддають бабу-ягу» [13:17–18]. «У казці «Попелюшка» дві сестриці навіть відрізають собі

по пальцю зі своїх ніг, — таким неосяжним щастям є стати дружиною принца» [13:27–28].

Також було засуджено відшукані в казках страх, покору, релігійний настрій («Баба-яга», «Василиса-прекрасна», «Кошій безсмертний», «Сивка-бурка», «Попелюшка») [13:21], міщанські забобони, «прагнення до багатства і шаноби», віру в надприродні сили («Попелюшка», «Крошечка–Хаврошечка») [13:27].

Підсумовуючи, Е. Яновська зробила такий висновок, обґрунтовуючи доцільність заборони казок: «І захисники народної казки, безумовно, досягають своєї мети, оскільки вона є надійним засобом прищеплення дітям певного світосприйняття. Результати такого виховання є занадто очевидними: замість почуття інтернаціонального — почуття «національне»; замість революційного героїзму — почуття несміливості, боягузтва; замість матеріалістичного розуміння усього історичного життя — пояснення світових явищ «божественною силою»; замість величного гніву проти експлоатації, гноблення, що кличе до дії, до боротьби — почуття «національне»; замість революційного героїзму — принизливий страх перед бідністю та жалюгідне запобігання перед розкошами і багатством; замість яскравих, живих образів навколишнього сучасного життя — нескінченний світ мерців далеких історичних часів. Чи не є це глузуванням з «живого» життя дитини?» [13:29–30].

Цей текст цікавий тим, що тут наочно можна побачити висловлені через бінарні опозиції світоглядні орієнтири тих часів, які були спрямовані на виховання дітей, котрі в майбутньому мали на практиці реалізовувати «ленінську людяність класових битв» (М. Бажан). Тобто, засуджувалися: народні ідеали, жорстокість, страх, покора, релігійний настрій, міщанські забобони, прагнення до створення заможної сім'ї, пошани і багатства.

Наступним етапом стали події 1929 року, пов'язані зі спробою приватного видавництва «Космос» випустити двотомне видання казок Г. Х. Андерсена. Незважаючи на те, що керівництво «Космосу» заручилося позитивними рекомендаціями та рецензіями від провідних установ Народного комісаріату освіти УСРР, запросивши до участі в підготовці фахівців з інституту педагогіки, ДНМК, Науково-педагогічного комітету управління Соцвуху та ін установ. Ця спроба наразилася на жорстку реакцію влади, якатерміново ухвалила сумнозвісну «Постанову Колегії НКО про «видання казок Андерсена» 22 серпня

1929 р. [9]. У цій «Постанові» було названо такі недоліки казок: «...шкідливі риси містицизму, патріотизму, шукання маєтних клас, примиренство» [9:144]. Перебіг пов'язаних із цим подій докладно реконструював С. Іванюк [3:92–95]. Видавництво «Космос» було заборонене і припинило своє існування.

Тоді ж у ЦК ЛКСМУ за наслідками подій відбувся широкомасштабний диспут, у якому взяли участь партійні функціонери, літературознавці, педологи та ін. [11]. Голова ДНМК В. Ястржембський переклав усю відповідальність на О. Попова та І. Соколянського: «Додані тут 80 казок Андерсена мною і тов. Павловським одредаговані з ліквідацією усіх елементів грубої містики, еротики, мотивів класового миру та інших мотивів і настроїв, шкідливих для нашої соцвихівської педагогіки» [15:49]. Е. Яновська, яка також взяла участь у цьому диспуті, загалом повторила свої аргументи, виділивши такі негативні, на її думку, риси казки: «Ми можемо сказати цілком певно, що головні моральні моменти є покірливість, добрість, перемога добра і правди, стихійне торжество, загальна любов, забобони, прагнення до багатства і шаноби. <...> Матеріал цей відриває дитину від конкретної дійсності, він дає установку власної безпорадності, нічого не може внести до оцієї боротьби, а є якась зовнішня сила (хтось «некто в сером») або надприродна сила, що має піклуватись людським щастям на землі» [12:45].

Цікавою є велика програмна стаття директора Інституту педології О. Попова 1930 р. «Дитяча література на переломі», яку схарактеризував С. Іванюк: «Цей твір можна вважати другим після славнозвісної книги Яновської маніфестом антиказкової кампанії. Причому другим тільки хронологічно, оскільки наукова обґрунтованість, виваженість його були незрівнянно вищими» [3:95]. Це була, з його боку, спроба виправдатися у зв'язку з активною участю у справі невдалого видання казок Г. Х. Андерсена.

О. Попов виділив негативні риси на матеріалі аналізу української народної казки «Івасик-Телесик»: віра в таємничі надприродні сили як ворожі людині (відьма-змія, Оленка-змійочка), так і добрі («добрий дух — бог», «слово людське», повторене тричі — це «свята трійця») [9:86]; «безглуздо-непоследовна поведінка персонажів» [9:87]; ідеалізація куркульського достатку («срібний човник», «золоте весельце») [9:87]. Увесь твір, на дум-

ку О. Попова, просякнуто проповіддю «дрібнобуржуазної ідеології»: «"Голос матері" — це єдине надійне, на що дитині треба орієнтуватися» [9:87–88]. На цьому автор статті не зупинився, а продовжив пошуки ворожої ідеології в сучасних йому авторських казках В. Тодосева: «...ідеї дешевого «язикового» націоналізму, обмеженої родинної ізольованості» («Як горобчик свою родину шукав») [9:88], а казка «Як сорочка у полі виросла» виявляється «...відбиває добу ще натурального господарства, грубо суперечить всім нашим індустріалізаційним настановам» [9:89].

Підсумки естетико-ідеологічних перипетій казки та української дитячої літератури 1920-х років підбив відомий український партійний діяч, головний редактор журналу «Червоні квіти» В. Затонський на Всеукраїнській партійній нараді у справах дитячої літератури 26 квітня 1934 р. На початку доповіді він констатував різке скорочення назв видань для дитячого і шкільного віку, порівняно з 1920-ми роками: «1931–309; 1932–135; 1933–117» [2:5]. Причини цього він угледів не в наступі тоталітаризму і згортанні відносної свободи, масових «чистках», початку активних репресій проти української інтелігенції чи голодоморі, а, за радянською традицією, в діях «шкідників» серед вцілілих письменників, редакторів та ілюстраторів, які спромоглися у ці складні часи видавати бодай якісь дитячі книжки. Цьому завданню він і присвятив майже всю свою доповідь. До цього списку «шкідників» потрапили не лише сучасні письменники, але й давно померлі класики, включно із Т. Шевченком. «Фактів шкідницької контрреволюційної роботи в дитячій літературі у нас є досить. Я наведу кілька прикладів: ось, приміром, видають твори Т. Шевченка «Малий Кобзар». Характерно, що в це видання в першу чергу було включено такі твори, як «Тарасова ніч», «Перебендя», «Гамалія» і т. ін., тобто ранню творчість Шевченка, яка вимагає великих коментарів» [2:7]. В. Затонський пояснив, що його роздратували коментарі упорядників до слова «гетьман»: «Отже, за упорядником, основною тезою є, що гетьмани на Україні — це були виборні поводири з трудящого народу, а, як виключення, були серед них панські прихильники. Чи треба доводити, що це є не більш не менш, як похабна ідеалізація української старшини та панства, як протягування націоналістичної контрабанди?» [2:7].

Обурили В. Затонського також редакторські коментарі до вибраних творів С. Васильченка, де любов письменника до України під час революції та громадянської війни пояснювалася тим, що він був «несвідомою людиною». «Ось бачите, вся українська контрреволюція, яка прикривається фальшивими гаслами «національного визволення», яка вкупі з світовим імперіалізмом вела й веде оскаженілу боротьбу з робітниками та селянами України, з радянською владою, є не що інше, як «несвідомі люди». Хіба гіршого виду націоналістичну контрабанду можна придумати?» [2:8].

У свою чергу доповідач «викрив» «націоналістичну контрабанду» в творах Б. Антоненка-Давидовича, оповіданні Н. Романович-Ткаченко «Зінькова зірка» та передмові до книжки Б. Грінченка «Під тихими вербами». Навіть безневинний дитячий віршик зі збірки «Будівничі», виявляється, також був містив жахливу контрреволюційну пропаганду.

Наносим каміння, наносимо глини,
Збудуєм в садочку привітну хатину.
В світлиці ми зробим велике віконце,
Щоб завше світило нам ясне сонце... [2:11].

На глибоке переконання В. Затонського, «в цій книжці в віршованій формі ідеалізується куркульський хутір, класовий мир та взагалі співаються дифірамби одноосібному господарству» [2:11].

Не було обійдено увагою й проблему казки, заборони якої, як уже зазначалося, активно домагалися передовсім представники «харківської школи». Оскільки до Першого з'їзду радянських письменників (та й пізніше) долю казки не було визначено остаточно, то В. Затонський також не висловився однозначно «за» чи «проти», а зосередився на особистостях педологів І. Соколинського й О. Попова, ще раз нагадавши їхні старі «гріхи», коли вони, виступаючи в пресі принципово «проти казки взагалі», чомусь погодилися стати редакторами казок Г. Х. Андерсена в приватному видавництві, начебто таким чином отримали хабара за дозвіл на друк комерційно суперприбуткової продукції.

Також В. Затонський зосередився на якості ілюстрацій, знайшовши серед них «політично невитримані». Наприклад, під час прогулянки дітей до лісу за грибами єдина серед них піонерка Натуся назбирала самих мухоморів, оскільки їй сподобався їхній «революційний» колір. Ще було розкритиковано ілюстрацію до математичної задачки про гороб-

ців, які злетілися з різних місць, «зацвірінкали усією комуною в садку» [2:40] і потім розлетілися, а дитині запропонували підрахувати, скільки їх залишилося. Тут проникливий зір партійного керівника побачив виразний натяк на «неминучий розпад комуни» [2:41]. Аналізуючи художнє оформлення дитячих книжок, В. Затонський оцінював їхню якість (позитивно / негативно) крізь призму опозиції «реалістичне» / «формалістичне». Навіть неякісні, але «реалістичні» ілюстрації все одно отримали позитивну оцінку.

Зазнали жорсткої критики ідеї «харківської педологічної школи» і, відповідно, письменники, котрі, дотримуючись цих настанов, видавали дитячі твори з детальними описами технологічних та соціальних процесів. Наприклад, поезію «На гора» Л. Зимного та антирелігійний вірш колишнього представника «Нової генерації» І. Маловічка «Проти релігії в нас і мама і Тарас» [2:25] В. Затонський звинуватив у «лівацьких перекрученнях» і «формалізмі». Отже, можна виразно бачити, що для влади однозначно неприйнятними стали «ідеї авангардизму» в дитячій літературі, прикладом чого став дитячий вірш В. Поліщука «Пригода». Зміст цього твору, і справді, є дуже авангардним, наближаючись до найкращих зразків дадаїзму: діти прийшли на великий металургійний завод, зупинили його, щоб провести з батьками мітинг, на якому «підписали соцзмагання» [2:49].

У доповіді В. Затонського під час згадки казки К. Чуковського «Муха-цокотуха» спостерігаємо переосмислення поняття «міщанства» та відповідної символіки («самовар»): «Нічого шкідливого не буде, коли, приміром, робітник або колгоспник матиме свій самовар...» [2:55]. Отже, один із найяскравіших символів ненависної комуністичній владі заможності середньої людини, що в ті часи іменувалося «міщанством» і з чим комуністична ідеологія до цього часу вела нещадну боротьбу, вже позбавляється негативного маркування і перетворюється на ознаку «покащення життя» радянської людини.

Натомість В. Затонський ще раз піддав критиці В. Поліщука за оповідання «Ховрашки», у якому розповідалося, як герой твору, ідучи полем, зустрів ховраха і розбив йому

голову. Переосмислюючи цю подію, автор провів паралель між змаганням за виживання видів у дикій природі та класовою боротьбою в радянському суспільстві. Але В. Затонський рішуче затаврував несміливі прояви гуманізму, наявні у цьому творі В. Поліщука: «Він, фактично, жалкує ховрашка, цебто класового ворога, якого пролетаріат і колгоспне селянство під керівництвом комуністичної партії ліквідує як клас Цей твір яскраво демонструє, що не лише під «лівими фразами» протягувались в літературу класово-ворожі ідеї. Про це я говорив з початку своєї доповіді, коли наводив націоналістичну контрабанду, яка протягувалась відверто. Коли ми говоримо, що в дитячій літературі головним гальмом на певному етапі стало «лівацьке» перекручення, то це сталося тому, що з «лівацтвом» не боролися» [2:57]. Іншими словами, уся доповідь свідчить про початок боротьби з модернізмом та авангардизмом у радянському мистецтві, які іменувалися спочатку «лівацтвом», а потім «формалізмом».

Отже, за цей період з 1923 по 1934 роки змінилися аксіологічні пріоритети влади як щодо виховання майбутньої комуністичної людини, так і до ідейно-естетичних засад радянської літератури майбутнього соціалістичного реалізму. Якщо спочатку заборона казки мотивувалася тим, що вона виховує в дитини такі негативні риси, як жорстокість, страх, покору, релігійний настрій, міщанські заботони, загальну любов і доброту, прагнення до багатства і шаноби, патріотизм, то пізніше, під час зміни культурної парадигми в СРСР у середині 1930-х років у владному критичному дискурсі зникли як негативно-оцінні такі поняття: жорстокість, страх, покора, міщанська символіка. Залишилися неприйнятними — релігійні настрої, містицизм, гуманізм, дрібнобуржуазний індивідуалізм На зміну негативно маркованому поняттю «патріотизм» (як синонім «шовінізму»), що первісно в комуністичній ідеології стояв на заваді вихованню «пролетарського інтернаціоналізму», в літературі на довгі роки чільне місце посів жупел «українського буржуазного націоналізму». В естетичному плані було реабілітовано фантазію і фантастичне, але зазнав рішучого засудження «формалізм» (модернізм).

Література

1. Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Евгений Добренко. — СПб. : Академический проект, 1997. — 321 с. (Серия «Современная западная русистика»).

2. Затонський В. П. Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва. Доповідь на всеукраїнській партнаradі в справах дитячої літератури 26 квітня 1934 р. / В. П. Затонський. — Х. : Література і мистецтво, 1934. — 86 (1) с.
3. Іванюк С. С. Адресат — майбутнє. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917–1941) / С. С. Іванюк ; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка ; відп. ред. М. Г. Жулинський — К. : Наук думка, 1990. — 128 с.
4. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література : навч. посібник / Л. М. Кіліченко. — К. : «Вища шк.» Головне вид-во, 1988. — 264 с.
5. Кожемякин Е. Дискурсивний підхід к изучению культуры [Електронний ресурс] / Евгений Кожемякин // Современный дискурс-анализ. — № 11. — Режим доступу : <http://discourseanalysis.org/ada1/st6.shtml>.
6. Липовецкий М. Сказковласть : «Тараканище» Сталина [Електронний ресурс] / Марк Липовецкий // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 45. — Режим доступу : <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/lipovetskiy.htm>.
7. Осипова В. Ю. Деконструкція дискурсу / В. Ю. Осипова // Вісник національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». Сер. : Філософія, філософія права, політологія, соціологія. — 2013. — № 3 (17). — С. 44–54.
8. Попів О. Дитяча література на переломі / Ол. Попів // Шляхи освіти. — 1930. — № 4. — С. 71–89.
9. Постанова Колегії НКО про видання «казок Андерсена» // Шлях освіти. — 1929. — № 10. — С. 144–147.
10. Федотова О. Дитяча література України під цензурними заборонами 20–30-х рр. ХХ ст. [Електронний ресурс] / Оксана Федотова. — Режим доступу : <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=771>.
11. Чи потрібна дітям казка? (диспут) // Дитячий рух. — 1929. — № 7. — С. 43–49.
12. Яновська Е. «Казка — шкідлива річ» / Е. Яновська // Дитячий рух. — 1929. — № 7. — С. 45.
13. Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания / Э. Яновская. — Х., 1923. — 44 с. — (Библиотека журнала “Путь просвещения”).
14. Ярмыш Ю. Ф. Детская литература Украины : очерки / Юрий Ярмыш. — М. : Дет. лит., 1982. — 336 с.
15. стржембський В. Лист-відповідь ДНМК / В. Ястржембський // Дитячий рух. — 1929. — № 7. — С. 48–49.

УДК 821.161.2-2.09

К. І. Суховєєнко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Українська драматургія 1930-х рр. в суспільно-політичному дискурсі

Суховєєнко К. І. Українська драматургія 1930-х рр. в суспільно-політичному дискурсі. Метою статті є аналіз особливостей української драматургії 1930-х рр. у контексті тогочасних суспільно-політичних подій в Україні. Розглянуто основні офіційні постанови, що суттєво вплинули на літературний процес цього періоду, зокрема розпорядження про ліквідацію літературних угруповань та утвердження соцреалізму як єдиного творчого методу радянської літератури. Зосереджено увагу на посиленні державного контролю над театральним та драматичним мистецтвом в Україні. Проаналізовано основні проблемно-тематичні та поетикальні особливості п'єс 1930-х рр. Зроблено висновок, що активне втручання держави у творчий процес, а також репресії проти української інтелігенції стали суттєвою перешкодою для розвитку драматургії 1930-х рр. і майже унеможливили подальший творчий пошук.

Ключові слова: *драматургія, соцреалізм, державний контроль, тематика, поетика.*

Суховеренко Е. И. Украинская драматургия 1930-х гг. в общественно-политическом дискурсе. Целью статьи является анализ особенностей украинской драматургии 1930-х гг. в контексте общественно-политических событий того времени в Украине. Рассмотрены основные официальные постановления, которые существенно повлияли на литературный процесс данного периода, в частности распоряжение про ликвидацию литературных объединений и утверждения соцреализма как единого творческого метода советской литературы. Акцентируется внимание на усилении государственного контроля над театральным и драматическим искусством в Украине. Проанализированы основные проблемно-тематические и поэтикальные особенности пьес 1930-х гг. Сделан вывод, что активно вмешательство государства в творческий процесс, а также репрессии против украинской интеллигенции стали существенным препятствием для развития драматургии 1930-х гг. и сделали практически невозможным дальнейший творческий поиск.

Ключевые слова: *драматургия, соцреализм, государственный контроль, тематика, поэтика.*

Sukhovieienko K. I. The Ukrainian drama of the 1930s in the social and political discourse. The purpose of the article is the analysis of the Ukrainian drama of the 1930s features in the context of social and political events in Ukraine at that time. The main official statutes that significantly influenced the literary process of this period, including the decree on the liquidation of literary groups and approval of the socialist realism as the only creative method of the Soviet literature is considered. The strengthening of the state control over the theatrical and dramatic art in Ukraine is emphasized. The main problem-thematic and poetic features of plays of the 1930s is analyzed. It is concluded that the active government interference in the creative process as well as the repressions of Ukrainian intelligentsia were the major obstacle to the development of drama of the 1930s and made it almost impossible the further creativity.

Keywords: *drama, social realism, state control, themes, poetics.*

1930-ті рр. — особливий час в історії України. На зміну небувалому розквіту культурного життя 1920-х рр., зумовленому революцією та подальшим будівництвом нового суспільства, прийшла реакція. Посилення державного впливу на мистецтво спричинило появу специфічних рис у творах цього періоду. Драматургія 1930-х рр. — це цікаве явище в історії української літератури, яке стало перехідним етапом між добою Розстріляного Відродження та добою соцреалізму. Але через свою політичну заангажованість п'єси 1930-х рр. рідко стають предметом вивчення науковців. Більшість учених лише називають окремих авторів та наголошують на низькому художньому рівні подібних п'єс, не вдаючись до більш детального аналізу текстів [2; 3]. Натомість майже відсутні студії, у яких би було розглянуто зв'язок драматургії 1930-х рр. із суспільно-політичною ситуацією в Україні. Це й зумовлює актуальність нашого дослідження, метою якого є визначення основних особливостей розвитку драматургії 1930–1939 рр. в суспільно-політичному дискурсі.

У 1930 р. відбувся процес Спілки визволення України, який поклав початок репресіям проти української інтелігенції. Показовою стала сама процедура проведення справи, коли судові засідання відбувалися в театрі за участю глядачів, а підсудним на час процесу забезпечували комфортні умови утримання (хорошу їжу, чисту постіль, квіти в камері) [7]. Подібною театральністю відзначалася й загальна ситуація в країні, зокрема в культурі. Разом із посиленням утисків щодо пи-

сьменників та появою реальної загрози їхньому життю та здоров'ю офіційні джерела повідомляли про те, як радянська влада сприяє розвитку театрального та драматичного мистецтва. Для унаочнення цього було проведено низку масштабних заходів: у 1930 р. в Москві відбулася I Всесоюзна олімпіада національних театрів і самодіяльного мистецтва [3:230], а в 1933 р. — конкурс на кращу п'єсу [2:79].

1930-ті рр. відзначилися тим, що саме в цей час держава почала втручатися у творчий процес не тільки через загальні рекомендації та критичні відгуки в журналах, але й на рівні конкретних законодавчих актів. У 1932 році вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» [5]. У ній йшлося про те, що вже сформовані пролетарські кадри, які мають творити нову радянську літературу, а тому чисельні літературні угруповання стали непотрібними, крім того, виникла загроза їх перетворення на «засіб культивування гурткової замкненості, відриву від політичних задач сучасності» [5]. У зв'язку з цим передбачалися ліквідація всіх існуючих літературних угруповань і створення єдиної спілки радянських письменників із комуністичною фракцією в ній. Перший з'їзд радянських письменників у Москві в 1934 р. закріпив за нею статус єдиної дозволеної літературної організації з філіями в усіх республіках СРСР (Спілка радянських письменників України утворилася того ж року під час роботи I з'їзду письменників України в Харкові). Бу-

ло прийнято статут Спілки радянських письменників, у якому головною метою її діяльності проголошувалося створення високохудожніх текстів, «насичених героїчною боротьбою міжнародного пролетаріату, пафосом перемоги соціалізму», таких, що відображають «велику мудрість та героїзм комуністичної партії» [4:713]. Відповідно до цієї тези були сформульовані нові творчі принципи, які стали основою єдиного можливого методу радянської художньої літератури та літературної критики — соціалістичного реалізму. Від митця вимагалось «правдиве, історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку» [4:712]. Водночас маніфестувалася свобода творчого пошуку, вільний вибір художніх форм, стилів та жанрів.

Для розвитку української літератури, зокрема драматургії, важливим чинником стала проголошена державою небезпека «місцевого націоналізму». Як відзначив І. Кулик у своїй доповіді на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників, саме українська література чи не найбільше з усіх радянських літератур стала об'єктом жорсткої класової боротьби, оскільки «українські націоналістично-контрреволюціонери не полишили спроб її захопити» [4:44]. У зв'язку з цим офіційна критика чітко поділила всіх письменників на націоналістів та інтернаціоналістів (наприклад, націоналістичною організацією було визнане літературне угруповання ВАПЛІТЕ [4:39]). До націоналістів також зараховувалися емігранти (приміром, «емігрантський поет-фашист Є. Маланюк» [4:40]). Прикметним є те, що творчість митців-емігрантів, за офіційною точкою зору, жодної художньої цінності не мала, так само, як і творчість західноукраїнських письменників, які, згідно із висловлюваннями тогочасних критиків, повністю знаходилися під впливом австрійської та польської культури [4:41]. Серйозним звинуваченням на адресу «націоналістів» було їхнє протиставлення української літератури російській, що суперечило лінії партії, яка проголошувала взаємозв'язок усіх радянських літератур [4:44]. Особлива роль у боротьбі із націоналізмом в Україні покладалася на драматургію. У першу чергу це стосувалося тривалого протистояння М. Куліша, більшість творів якого була визнана націоналістичними, та І. Микитенка, який «боровся за партійні позиції, за пролетарський інтернаціоналізм» [4:46].

Звинувачення в націоналізмі дали підстави до посилення державного тиску на україн-

ську літературу. Офіційно зазначалося, що шкідницька робота контрреволюціонерів, націоналістів, зрадників в Україні загрожувала єдності радянської держави [4:42]. У свою чергу пошук «ворогів», «шкідників», «дворушників», який став одним з політичних завдань партійного керівництва, вмотивував необхідність ретельно перевіряти ідеологічну чистоту наявної в країні друкованої продукції. Її мали забезпечити республіканські Головліти, метою яких було «здійснювати всі види політично-ідеологічного, воєнного та економічного контролю над призначеними до оголошення або поширення творами друку, рукописами, книжками, плакатами, картинами тощо, а так само над радіомовленням, лекціями, виставками» [6:32].

19 липня 1931 року був виданий спеціальний циркуляр, який визначав перелік категорій видань, що підлягали вилученню («ідейно й політично невтримані»), спрямовані проти існуючого ладу, бульварні, еротичні, порнографічні, «халтурні» тощо) [6:33]. Прикметним є те, що вилучення книжок проводилося «не за докладними бібліографічними списками видань, а за списками авторів, що їхні твори підлягають вилученню» [6:34]. У зв'язку з цим у квітні 1934 року Головліт надав список осіб, усі твори яких призначалися до конфіскації та знищення. До нього увійшли Остап Вишня, М. Вороний, О. Досвітній, Д. Загуд, М. Ірчан, М. Яловий та ін. [6:34].

У 1930-ті рр. посилювався державний контроль і за діяльністю радянських театрів, що також суттєво вплинуло на розвиток української драматургії. Протягом 1928–1936 рр. основним цензором у справі театру був сектор мистецтв Укрголовліту при НКО УСРР. Органи літконтролю слідували за змістом текстової частини тих чи інших творів, а дозвіл на їх публічне виконання видавав Вищий репертуарний комітет, яким керував завідувач сектору мистецтв [1:128]. У цей час було встановлено перелік категорій драматургічних творів, призначених для виставлення на сцені: «А» — класичні п'єси; «Б» — п'єси «...ідеологічно витримані й дозволені до вистави скрізь», «В» — «...дозволені до вистави скрізь лише з тою умовою, що міськ- або райрепертком перевірів постанову»; «Г» — «призначені переважно для робітничих та сільських театрів» [1:127–128].

Важливим фактором для розвитку українського драматичного та театального мистецтва стало усунення в 1933 р. провідного ре-

жисера того часу — Л. Курбаса — від керівництва «Березолем». Йому на зміну прийшов М. Крушельницький, і з того часу «Березіль» став одним зі звичайних радянських соцреалістичних театрів [3:234].

Незважаючи на жорстку цензуру, основу репертуару професійних театрів у 1930-ті рр. склала сучасна радянська драматургія. У першу чергу це були твори І. Микитенка, О. Корнійчука, Л. Первомайського, І. Кочерги, Я. Мамонтова та ін., тобто тих, хто розпочав свою творчу діяльність ще в 1920-х рр. і зміг підлаштуватися під вимоги, які виставляла держава. Загалом драматичних творів у 1930–1939-ті рр. з'явилося суттєво менше, ніж у 1920-ті. І в першу чергу це пов'язано із репресіями проти українських письменників, жертвами яких стали М. Івченко, М. Куліш, Є. Плужник та ін. Їм на зміну прийшли молоді драматурги — вихідці із сільського та робітничого кола. Але вони переважно залишилися маловідомими, а їхні твори задовольняли потреби виключно самодіяльних гуртків та сільських театрів.

Щодо самих драматичних текстів 1930-тих рр., то прикметною є поступова зміна тематики: суттєво менше стало творів, присвячених громадянській війні та революції. Замість цього в центрі уваги драматургів опинилася сучасна радянська дійсність в усьому своєму розмаїтті. Зокрема, вчені виділяють наступні теми, поширені в українській драматургії 1930-тих років: творення нових кадрів для нового суспільства («Кадри» І. Микитенка), «перехід інтелігенції на бік трудящих» («На грані» О. Корнійчука), боротьба проти українського націоналізму («Кам'яний острів» О. Корнійчука), «оспівування подвигів комсомолу» («Коммольці» Л. Первомайського), колективізація («Прощай, село!» М. Куліша), індустріалізація («Дівчата нашої країни» І. Микитенка) тощо [2:75–82].

Основною проблемою, яка цікавила радянську літературу 1930-х рр., була проблема виховання людини, «перетворення колишніх «відбросів» суспільства в будівників соціалізму» [4:45]. Звідси постала виразна дидактичність драматичних творів 1930-тих рр., яка вплинула й на особливості творення персонажів. Подібно до агіток, дійові особи п'єс 1930 — 1939-х рр. були чітко поділені на позитивних та негативних без будь-яких можливих нюансів. Усі позитивні герої в першу чергу мали бути прикладом для наслідування, що підвищувало рівень повчальності тво-

рів. Негативні ж персонажі, навпаки, були повністю позбавлені будь-яких позитивних рис. Прикметна риса драматургії 1930-х рр. — активне введення персонажа-іноземця. Цей образ був присутній і у творах попереднього періоду, але в іншій іпостасі: в драматургії 1920-х іноземець фігурував здебільшого як ворог-шкідник, що приїхав до Радянського Союзу, щоб зіпсувати будівництво нового світу. Натомість в 1930-ті рр. такий герой покликааний «щиро дивуватися з того, як швидко радянські люди не тільки засвоюють світові технічні досягнення, але й перевершують їх» («Дівчата нашої країни» І. Микитенка тощо) [3:148]. Крім того, у тих творах, дія яких відбувається поза межами СРСР, свідомий персонаж-іноземець закликає своїх однопідумців переїжджати до Радянського Союзу (наприклад, «Чорний вальс» І. Кочерги).

Оскільки художньо якісним вважалися будь-які тексти, що вписувалися в соцреалістичну парадигму, тобто «трактували обрану тему у світлі соціалістичних перспектив з комуністичних позицій» [4:410], то поетикальні особливості драматичних творів також набули власних характерних рис. Зокрема, згідно з офіційною ідеологією, людина — підкорювач світу, а тому основним конфліктом справжнього радянського художнього твору не могло бути протистояння людини та світу, почасти характерне для попередньої літературної традиції, зокрема, «нової драми» та поодиноких творів другої половини 1920-х рр. [4:376]. Також заперечувався й «нерухомий передреволюційний театр», через те що новий світ був сповнений подій та змін, а тому в основі драматичного твору мала бути саме дія, а не дискусія [4:376].

У 1930–1939-х рр. зазнали змін пріоритети в доборі драматичних жанрів. Варто відзначити появу нового жанру, який із російської радянської драматургії проникнув до української, — оптимістичної трагедії, яка «не закликала коритися фатумові, а змушувала пережити трагічні події, щоб сповнитися мужністю та прагненням відстоювати свою справу» [4:402–403]. Яскравим прикладом у зв'язку з цим може слугувати «Загибель ескадри» О. Корнійчука [2:79].

Привертає увагу те, що тогочасні критики, хоч і намагалися якнайповніше уславити досягнення радянської літератури, виділяли і її недоліки, до яких віднесли в першу чергу публіцистичність, схематизм сюжету, труднощі при творенні образів, особливо жіночих [3:46–47].

Отже, ліквідація літературних угруповань, утвердження соцреалізму як єдиного творчого методу радянської літератури, репресії 1930-х рр., що досягли свого піку в 1937 році, а також популяризація ідеї двох культур, згідно з якою українська культура визначалася культурою відсталою та вторин-

ною, суттєво пригальмували розвиток драматургії 1930-х рр. У зв'язку з цим, кількість п'єс у 1930–1939 рр. стала набагато меншою, ніж у попередні періоди, а ті драматичні твори, які з'являлися, були підпорядкованими офіційній ідеології, що практично унеможливило подальший творчий пошук.

Література

1. Годун Н. Політико-ідеологічний нагляд за кіно-театральними закладами наприкінці 1920-х — 1930-х рр. / Наталія Годун // Український історичний збірник. — 2011. — Вип. 14. — С. 122—130.
2. Качуренко Л. І. Розвиток української радянської драматургії і театрів 20 — 30-х роках / Л. І. Качуренко. Вивчення творчості І. К. Микитенка в школі. — К. : Радянська школа, 1965. — 106 с. — С. 57—89.
3. Кузякіна Н. Нарис української радянської драматургії : Ч. I (1917 — 1934) / Н. Кузякіна. — К. : Радянський письменник. — 1958. — 239 с.
4. Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934 : Стенографический отчет. — М. : Советский писатель, 1990. — 716 с.
5. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» // Партийное строительство. — 1932. — № 9. — С. 62.
6. Федотова О. Обмеження друкованого слова в Україні у тридцятих роках ХХ століття / Оксана Федотова // Вісник книжкової палати. — 2009. — № 3. — С. 32—39.
7. Шаповал Ю. Театральна історія. 75 років тому, 1930-го, відбувся судовий процес у справі «Спілки визволення України» — «СВУ» / Юрій Шаповал. — Дзеркало тижня. — 2005. — № 9 : [Електронне джерело]. Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/teatralna_istoriya_75_rokiv_tomu_1930-go_vidbuvsya_sudoviy_protse_u_spravi_spilki_vizvolennya_ukr.html.

УДК 821.161.2:82-92

В. М. Назаренко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Майк Йогансен

як «оформлювач» альманаху «Літературний ярмарок»

Назаренко В. М. Майк Йогансен як «оформлювач» альманаху «Літературний ярмарок». У статті розглядається оригінальне оформлення 133 книги альманаху «Літературний ярмарок» (1929), виконане Майком Йогансеном. Просліджується тісний зв'язок із європейською культурою, з шаблонами та прийомами якої коментатор грає в інтермедіях. Авторська маска дозволяє Йогансену дотриматись єдиної стильової манери, а також експериментувати із структурою обрамлення.

Ключові слова: *гра, експериментальна проза, літературний журнал, маска.*

Назаренко В. Н. Майк Йогансен как «оформитель» альманаха «Литературная ярмарка». В статье рассматривается оригинальное оформление 133 книги альманаха «Литературная ярмарка» (1929), выполненное Майком Йогансеном. Прослеживается тесная связь с европейской культурой, с шаблонами и приемами которой коментатор играет в интермедиях. Авторская маска позволяет Йогансену придерживаться единой стилистической манеры, а также экспериментировать со структурой обрамления.

Ключевые слова: *игра, экспериментальная проза, литературный журнал, маска*

Nazarenko V. Maik Yoganzen as an “designer” of “Literaturnyi yarmarok” magazine. The article considers the original presentation of 133rd book of “Literary Fair” (1929) magazine made by Maik Yoganzen. Strong bound to European culture is observed, the annotator plays with its clichés and techniques in interludes. Author's mask allows Yoganzen to stick to the chosen manner and experiment with framing.

Key words: *play, experimental prose, literary magazine, mask.*

Специфіка українського літературного процесу 1920–30-х років яскраво презентована у різноманітних газетах та журналах. Особливо цікавою для літературознавчого дослідження видається участь конкретного письменника у тих чи інших журналах, адже тогочасна періодика була вкрай оригінальним насамперед художнім явищем. На цю особливість звертали увагу ще формалісти. Так, В. Шкловський вказував: «Журнал може існувати лише як своєрідна літературна форма. Він повинен триматись не лише інтересом окремих частин, а й інтересом їхнього зв'язку» [10:386]. Робота Майка Йогансена в «Літературному ярмарку» розкриває ще одну цікаву грань творчої особистості митця, адже сама концепція альманаху ставила певні вимоги до авторів та редакторського колективу. Зауважимо, що Майк Йогансен причетний до створення цього журналу: «Ідея утворення журналу-альманаху “Літературний ярмарок” належала Майку Йогансену. Та тільки підхопив її гарячий та беручий до всього гострого й сенсаційного Микола Хвильовий. [...] Хвильовий спалахував враз, розумів усе з півслова, — і Майкові досить було підкинути йому саму назву “Літературний ярмарок”, що вичерпно і надзвичайно точно визначала і характер майбутнього журналу, і жаданий принцип організації літературного буття: “безорганізаційна організація літературного процесу”, вільне козакування, запорозька січ» [7:136]. «Літературним ярмарком» також називався квартал у Харкові, де розташовувались редакції літературних газет і журналів та державне видавництво, тобто місце постійної циркуляції «літературних виробів». «Літературний ярмарок» позиціонувався як позагруповий альманах, однак найбільше серед авторів було колишніх ваплітян. Власне, саме через декларовану позагруповість у журналі не було окремих статей, блоку критики і т.п. Натомість художні твори, вміщені в альманасі, обрамлювались прологом, епілогом та інтермедіями, в яких автори висловлювали свої критичні зауваги, ідейно-естетичні погляди та міркування, а також коментували художні тексти. Природно, що саме звертання до барокового жанру інтермедії, декларована «позагруповість», активні ідейно-естетичні пошуки доби актуалізували ігрову площину альманаху. Звернення до ярмаркової культури не випадкове, адже це чітко окреслення стилістики журналу: ігрова настанова; підкреслена театралізація — автори приміряють літературні маски, діють вигадані

персонажі, задіяні елементи вертепу; настанова на експеримент на рівні стилю, жанру, художньої мови; загальна іронічна тональність, коментатори кпинають з текстів та інших авторів і груп тощо. Тамара Гундорова звертає увагу ще на одну рису особливого художнього простору цього журналу: «“Літературний Ярмарок” зафіксував, що *illutio* літературного поля визначається правилами гри. Саме така гра виконує роль універсального принципу створення *нової культури*, на яку були зорієнтовані на той час чи не всі українські письменники. [...] У цей час спостерігаємо народження різноманітних конструктивних формальних технік, ігрових стратегій, різного роду синтетичних і гібридизованих форм творчості, які спираються не лише на вже відкриті модерністські та авангардистські практики, а й на домодерні форми творчості, такі як інтермедії, вертеп, анекдот» [1:294]. У такий спосіб, на думку дослідниці літярмарківці втворюють нову культуру — серединну, не обмежену рамками «високого» чи «масового» мистецтва: «Якщо ВАПЛІТЕ будувалося на платформі високої культури, то в “Літературному Ярмарку” колишні ваплітяни апробують модель популярної культури. Точніше навіть говорити, що вони вибудовують власну модель популярної культури за принципом *інтермедіальної серединної культури*» [1:293–294].

Безперечно, завдяки перерахованим вище особливостям «Літературний ярмарок» був прекрасним майданчиком для публікації експериментальних творів. Йогансенова «Подорож ученого доктора Леонардо...» вперше побачила світ саме на сторінках «Літературного ярмарку»: перші дві частини у 131 книзі (1928), а «Неймовірні авантури дона Хозе Перейра у Херсонському степу» — в книзі 138 (1929). Ціла низка поетикальних рис цього твору тісно пов'язана із специфікою «Літературного ярмарку» як цілісного художнього тексту. Так, «Подорож...» насичена елементами сміхової культури. В. Денисенко слушно звертає увагу на основні типи сміху в романі М. Йогансена. Перший — раблезіанський, карнавальний, пов'язаний зі звичними процесами життєдіяльності людини. Наприклад, «слід згадати гикання доброго дровонасадця та пиятику перевізника Черепахи. Очевидно, у цьому ж контексті слід розглядати невеликий опус доктора Леонардо про те, що “сифіліс найбільш поширений у селах над річкою Уди, селах великоруських”». [2:140]. Цікаво подані у Йогансена стосунки Леонар-

до та Альцести — через замовчування та дво-значні натяки. На думку В.Денисенка, «Така показна, гіпертрофована до абсурду цнота героїв (передусім самого Леонардо) є зворотним боком раблезіанського сміху в «Подорожі...». Замість гіпертрофованої, а тому смішної сексуальності автор вибудовує перед нами певну літоту, яка надає такого ж смішного забарвлення героям» [2:140–141]. Зі сміхом Л. Стерна «Подорож...» пов'язана прийомом порушення логічності викладу. Читач постійно напружений, бо чекає несподіванок від автора, дуже часто це досягається різкою зміною регістру. У Сервантеса, крім хронологу дороги, М. Йогансен запозичив пародійне начало. Як для «Дон Кіхота» відправною точкою є шаблон лицарського роману, так М. Йогансен відштовхується від жанрових рамок пригодницької романістики, перетворюючи її на «ландшафтний роман». Ще одним важливим «натхненником» М. Йогансена є ранній Гоголь (періоду «Вечорів...» та «Миргороду»). З Гоголем пов'язані елементи фантастики в тексті, особливо опис неймовірної ночі, коли розкривається слобожанська природа. Як бачимо, специфіка комічного вказує на ще одну особливість поезики прози М. Йогансена — глибоку закоріненість в європейську культуру. Письменник вільно грає з жанрами та стилями, апелює до широкого кола текстів. З цим пов'язана багата інтертекстуальна насиченість роману. Звертається автор і до української традиції, зокрема йдеться про добу бароко із її складністю художніх побудов та своєрідним світовідчуттям.

Надзвичайно важлива риса поезики М. Йогансена — театралізація, підкреслення умовності. Вона досягається не лише засобом оголення прийому та розмови автора з читачем. Текст «Подорожі...» вибудовано як вертеп, однак, як наголошує Я. Цимбал, «маємо в повісті лише його нижній поверх, де ляльки розігрують кумедні ситуації з реального життя. М. Йогансен опускає сакральну частину, взагалі неможливу в умовах антирелігійної боротьби, натомість на перший план виходять інтермедії світського характеру. Тут увесь арсенал вертепу: парадокси, непристойності, пародії, інверсії, вульгаризми» [9:15]. Проте, відмовляючись від сакрального рівня вертепу, автор уводить елементи містики та містерії у текст: «Можна говорити про зміщення і змішування обох ярусів традиційного вертепу, адже чудеса в “Подорожі ученого доктора Леонардо...” відбуваються з персонажами долішнього поверху.

Про трансформацію традиційної форми свідчить і зміщення вертикалі й горизонталі вертепного простору. Руйнується усталений поділ “сцени”: розрізнити “верх” і “низ” уже неможливо» [9:15]. Засобом театралізації у М. Йогансена також виступають персонажі-маріонетки. Підкреслено умовні, «картонні» герої тільки для того й уведені в текст, аби урізноманітнити авторську оповідь. Добре цю важливу особливість окреслила Н. Лобас: «Маска тут, однак, слугує не стільки для приховування обличчя, скільки для його увиразнення. Письменник сконструював своїх персонажів за принципом комедії дель'арте, не називаючи масок, лише використовуючи їх прикмети задля *впізнання*. У такий спосіб витворюється ілюзія хитро сплетеної авантюрної інтриги, а також увиразнюється основний герой — прихований розповідач» [5:127]. Зауважимо ще одну характерну рису Йогансенової поезики, яка пов'язана і з традиціями стерніанства, і з театральністю: автор-оповідач — це теж своєрідна маска, певна поза, яка дозволяє авторові вести іронічну розмову із читачем.

Індивідуальний стиль Майка Йогансена яскраво проявився і в його роботі над альманахом «Літературний ярмарок». Нагадаємо, що перші дві книги оформлювалися усією редакцією, томі коментаторами творів виступали персонажі барокових інтермедій: циган, півник, чортик. Їхні інтермедії були іронічним коментарем до вміщених в альманасі текстів, а також саркастичними заувагами щодо письменників інших літературних угруповань. З книги 133 кожен номер альманаху починає оформлювати конкретний автор, зокрема оформлювачами були Л. Чернов, В. Юринець, Г. Епик, Остап Вишня та ін. М. Йогансен був першим самостійним оформлювачем «Літературного ярмарку», тому певною мірою подав зразок для наступних коментаторів, змінюючи вже існуючий формат журналу. Так, з'являється новий композиційний елемент — автобіографія оформлювача або біографія написана кимось із колег. Відомо «автобіографія» М. Йогансена сама по собі є цікавим об'єктом для дослідження. Для нас важливо, що в цьому тексті, так само, як і в «Подорожі...» присутній т. зв. «іспанський елемент», М. Йогансен називає своїм предком Мігеля Сервантеса [4:1–4].

Образ автора інтермедій М. Йогансен розробляє цілком у рамках власної поезики. Найсамперед це стосується авторської маски. У редакторській примітці до передмови йдеть-

ся про те, що «Циган з батіжком, золотий півник у синій свитці наопашки і Сірий Чортик Зануда подалися в відпустку. Літярмарком, не шкодуючи зусиль, викликав з Пекла ученого Авероеса, найкращого коментатора Аристотеля» [4:4]. Зауважимо, що Авероес згадується у четвертій пісні Дантового «Пекла».

Ця маска визначає стилістику інтермедій. М. Йогансен увесь час дотримується кліше давніх коментаторів: «Якби Стагіріт міг прочитати також оцю книгу, він, учитель, сказав би, що в ній написане те, що є і що написане те, чого нема. Але доведеться мені, Коментаторові, слабим своїм розумом самому вирішати про цю книгу» [4:4].

М. Йогансен також використовує композиційний прийом вставних оповідей. Наприклад, в одній з інтермедій коментатор згадує про те, як Аль-Мансур Володар хотів стати Дон Кіхотом у 1193 році. Тут зведено разом двох різних історичних осіб: перший — халіф XII ст. Якуб Аль-Мансур, котрий в історії культури залишився як покровитель Авероеса; другий — Ахмад аль-Мансур, шериф Марокко, сучасник Сервантеса. Сам прийом вставної оповіді прийшов у європейську літературу зі східних текстів, до поезики східної літератури активно звертався і Сервантес у «Дон Кіхоті». Отже, авторська маска вибудовується на обігруванні шаблону, манери арабських коментаторів, якою вона постає у традиції європейської літератури. Отже, головний ефект маски, як і у «Подорожі...», не у називанні, а у *впізнанні*.

Безперечно, специфіка маски визначає сказову природу мови. М. Йогансен чітко дотримується обраної стилістики, коментуючи художні тексти «Літературного ярмарку». Так проаналізовано в одній з інтермедій «Саркастичне романцero» Олекси Влизька: «Краще придивися як тепло і міцно сидять у нього не поетичне кінокефальське слово “тимчасово”. Як “лотос” римує з “болотом” і вростає в це болото, і знову виростає з нього. Воістину добрі добирає слова цей співець, і я, підіймаючи очі з від манускриптів, з охотою слухаю його співу. І за те, що спів його сумний не спіши засуджувати його, о сине Матерії. Бо, як вогонь, спалюючи зів’яле листя пальми, гріє пальми твоїх долонь, так сумний спів спалює твій сум і з ним зникає» [4:93–94]. Звертання «о сине Матерії», порівняння з пальмами і подібні кліше східного красномовства слугують тут засобами комічного, дотепної характеристики без сарказму над самим коментованим текстом.

Натомість відгук на вірш Андрія Чужого «Ясносте, ясносте, ясносте!» звучить інакше. М. Йогансен переписує вірш Чужого, але в один рядок, без розривів слів та рядків і додає: «Тепер кожний зрозуміє, що цей вірш проти Аль-Коголю і за Курилиху. Щоправда, я, Коментатор не добачив у ньому ані рим, ані асонансів, ані будь-якого звукопису і він не всолодив моє вухо. За те ж я добачив у ньому веселий і бадьорий заклик до невжиття Аль-Коголю і захований натяк на читання “уваг”» [4:8]. У цьому випадку ігрове нагадування про арабське походження слова «алкоголь» лише увиразнює сарказм автора інтермедій щодо недоліків коментованого тексту. Гра із полісемією, звуковими подібностями та походженням слів загалом притаманна поезиці М. Йогансена, тому його інтермедії рясніють виразами на зразок «Передивляючися [...] оцю книгу, оцей торг, де дзвенять таланти...» [4:239]. Тут обігрується багатозначність: талант як хист і як монета. М. Йогансен зберігає прийнятий в інтермедіях «Літературного ярмарку» іронічний тон, однак надає йому виразних індивідуальних рис.

Важливим нюансом щодо театралізації у «Літературному ярмарку» та зокрема маски коментатора є те, що його називають «редакційним блазнем» [3:74]. Ярмарковий блазень — це дуже символічна фігура у європейській культурі. Головний атрибут блазня — свобода від соціальних умовностей та статусів: «Саме цією принциповою незалежністю від влади і відмовою плазувати перед нею характеризується й придворний блазень» [6:47]. Оформлювач має свободу у висловленні критики на адресу авторів та їхніх текстів. Роль «редакційного блазня» вказує і на природу сміху коментатора. Це нищівний сміх, що викриває усі недоліки, сміх карнавальний (про авторську маску блазня в «Подорожі ученого доктора Леонардо...» див.: [8]). Йогансенів «редакційний блазень» ще й одягає маску викликаного з пекла Авероеса.

Отже, оформлюючи 133 книгу альманаху «Літературного ярмарку», Майк Йогансен дотримується ігрової та експериментальної настанов інтермедій, як це було у перших двох номерах журналу. Проте М. Йогансен виконує обрамлення у єдиному стилістичному ключі, який задається оригінальною авторською маскою. Зчитати усі смисли, якими грає оформлювач, може лише ерудований читач, що знається на світовій культурі та може розшифрувати всі «загадки», які подає коментатор, вибудовуючи

складну текстову структуру. Оскільки М. Йогансен виконав перше одноосібне оформлення «Літературного ярмарку», то він також подав

приклад для наступних оформлювачів альманаху, які не наслідували його, а створювали власні виразно індивідуальні обрамлення.

Література

1. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. — К. : Грані-Т, 2013. — 548 с.
2. В.Денисенко. Сміх в українській модерністичній прозі // Костюк Василь, Денисенко Вадим. Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). — К., 2002. — С. 95—176.
3. Літературний ярмарок. — 1928. — Кн. 131. — 247 с.
4. Літературний ярмарок. — 1929. — Кн. 133. — 241 с.
5. Лобас Н. Карнавальна поетика міжвоєнної експериментальної прози (Майк Йогансен versus Вітольд Гомбровіч). Монографія. — Тернопіль : Видавничий центр ТОВ «Компанія КРОК»; «Підручники і посібники», 2009. — 264 с.
6. Отто Б. Дураки: Те, кого слухають короли. — СПб. : Азбука-классика, 2008. — 496 с.
7. Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій. — К. : Радянський письменник, 1968. — 285 с.
8. Філатова О. С. Рольова гра автора, або Маска блазня як можливість бути «іншим для інших» // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. — Вип. 47. — Миколаїв : МДУ, 2011. — С. 106—112.
9. Цимбал Я. В. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20—30-х років. — Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Я. В. Цимбал; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, НАН України. — К., 2003. — 20 с.
10. Шкловский В. Б. Журнал как литературная форма // Шкловский В. Б. Гамбургский счет : Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). — М. : Сов. писатель, 1990. — С. 384—387.

УДК 821.161.2 — 3 Первомайський. 09

Л. Г. Головка

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Специфіка художнього світу прози Л. Первомайського 1960–1970-х рр.

Головка Л. Г. Специфіка художнього світу прози Л. Первомайського 1960–1970-х рр. У статті здійснено спробу аналізу світоглядних естетичних позицій Л. Первомайського; досліджено еволюцію в розумінні письменником взаємозв'язку світу й людини; схарактеризовано системи образів прози автора, що у структурі тексту визначають його естетичну доміанту. Дослідження довело, що сутність світу персонажів прози Л. Первомайського 1960–1970-х рр. полягає в поєднанні чи боротьбі соціального й особистого, раціонального й емоційного. Семантична багатозначність образів утілює поліфонію світобачень, відображає душевну складність особистості, неоднозначність мотивацій її вчинків і ціннісних життєвих настанов.
Ключові слова: *художній світ, проза, концепція героя.*

Головка Л. Г. Специфика художественного мира прозы Л. Первомайского 1960–1970-х гг. В статье осуществлена попытка комплексного анализа мировоззренческих эстетических позиций Л. Первомайского; в соответствии с современными тенденциями литературоведения прослежена эволюция взглядов писателя на взаимосвязь мира и человека; исследованы системы образов произведений автора, определяющие в структуре текста его эстетическую доминанту. Анализ доказал, что суть мира персонажей прозы Л. Первомайского 1960–1970-х гг. состоит в соединении или борьбе социального и личного, рационального и эмоционального. Семантическая многозначность образов воплощает полифонию мировоззрений, отображает душевную сложность личности, неоднозначность мотиваций её поступков и ценностных жизненных установок.
Ключевые слова: *художественный мир, проза, концепция героя.*

Golovko L. G. The specificity of the artistic world of L. Pervomayskiy's prose of 1960–1970-th. The attempt of complex analysis of L. Pervomayskiy's world view aesthetic positions is carried out in the article; in accordance with the modern tendencies of literary criticism an evolution of writer's looks is investigated on intercommunication of the world and man; the characters systems of author's works, determining his aesthetic dominant in the structure of text, are analyzed. The research proved that essence of the characters world of L. Pervomayskiy's prose of 1960–1970-th consists of connection or fight of social and personal, rational and emotional. The semantic polisemanticity of characters personifies polyphony of world views, represents heartfelt complication of personality, ambiguousness of motivations of its acts and valued vital settings.

Key words: *artistic world, prose, concept of character.*

Проза Л. Первомайського була предметом аналізу багатьох критиків і літературознавців. У працях В. Агеєвої, З. Голубєвої, Р. Горюнової, В. Дончика, В. Іванисенка, Л. Каніболоцької, О. Кудіна, Н. Лейдермана, І. Ливицької, А. Мальгіна, Л. Новиченка, Є. Прісовського, М. Сидоряка, Г. Синьоок, Ю. Суровцева, Л. Череватенка, О. Шпильової та ін. було окреслено різні шляхи вивчення прозового доробку Л. Первомайського, проаналізовано ряд важливих аспектів, пов'язаних з авторським стилем, поетикою, ідейним і проблемним наповненням творів, особливостями художньої реалізації авторського задуму, здійснено неодноразові спроби визначити місце його прозової творчості в історії української літератури. Та при всьому цьому відчувається потреба в системному цілісному дослідженні художнього світу пізньої прози письменника, яка відзначається глибинним проникненням у внутрішній світ людини.

Важливим також є те, що дослідники [1; 2; 4; 6; 7; 8; 9] однозначно виділяють художній образ як ключовий об'єднуючий чинник художнього світу, що забезпечує його цілісність і є формою вираження змісту в мистецтві. Організуючим центром художнього світу є персонаж із його внутрішнім світом, світосприйняттям і світовідчуванням. Тому метою нашої статті є висвітлення своєрідності художнього світу прози Л. Первомайського 1960–1970-х рр. як цілісного явища з властивою йому внутрішньою організацією, виявлення головних ознак цього світу крізь призму концепції героя, що є перспективним для осмислення творчого феномена письменника.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок про те, що художній світ Л. Первомайського ґрунтується на його оригінальному індивідуальному світобаченні. Водночас художня реальність, відтворена письменником у прозі, була типовою для стилевих тенденцій цього періоду. Для творчості Л. Первомайського 1960–1970-х рр. характерне трагічно-оптимістичне усвідомлення неоднозна-

чності світу й людини в ньому, показ сили індивідуума й влади соціуму над ним, передусім, над його долею, залежність особи від соціальних процесів та інших людей.

Л. Первомайський розглядає особистість на соціальному, історичному, побутовому рівнях буття. Зображуючи персонажа в протистоянні суспільної та приватної сфер життя, письменник послідовно моделює ситуації, у яких особа демонструє своє розуміння моральних цінностей, що нерідко спричиняють появу внутрішніх чи зовнішніх конфліктів, причому автор у повістях «Чорний брід» і «Нічний автобус» надає перевагу відтворенню саме внутрішнього конфлікту. Л. Первомайський зображуючи особистість, немов випробовує її ідеологічними, соціальними настановами, і залежно від того, як героєві вдається пройти цей іспит долі, розкривається справжня, до цього незнана самим персонажем власна сутність (Варвара Княжич, Сербін, Савичев, Катерина Ксаверівна, Лажечников та ін. з «Дикого меду», Берестовський, матір Іраїда з «Чорного броду», Кирило Зотович із «Нічного автобусу»).

Внутрішній простір персонажів роману «Дикий мед», повістей «Чорний брід», «Нічний автобус» Л. Первомайського оприявнюється у взаємозв'язку з подіями громадянської, Великої Вітчизняної воєн, 1937 року та післявоєнного періоду. У романі «Дикий мед» зображено довоєнне, воєнне протистояння вимог влади та інтересів особистості, коли особливо домінувало загальне над індивідуальним (наприклад, спогади Варвари Княжич про репресії 1937 р.). Для повістей «Чорний брід» та «Нічний автобус» характерне усвідомлення персонажами безпосереднього впливу соціальних настанов, катаклізмів, воєн на життя людини та важливості порозуміння між людьми, неупереджених міжособистісних взаємин, незалежних від будь-яких соціальних статусів, норм, субординацій.

Автор, змальовуючи трагедію свого покоління, оприявнює «всечасове», вічне в су-

перечливий людській природі. Письменник осмислив проблеми пошуку щастя, гармонії, необхідності уважно, чутливо ставитися один до одного. У романі «Дикий мед», повістях «Чорний брід», «Нічний автобус» зображені суперечності між особистим та соціальним, але й вибір на користь ідеї чи загально людських цінностей, між тим, що людина думає, та її вчинками (конфлікти «бути і здаватися», зміни поглядів на життя). Так, автор повісті «Чорний брід», змальовуючи зустріч двох незнайомих чоловіка та жінки, хоча і вказує на протилежність їхніх соціальних статусів, проте фокусує увагу на проблемі важливості міжособистісного діалогу. Через зіткнення різних світоглядів, відмінних способів життя просвітлюється авторське бачення ролі, місця й призначення людини.

З погляду художньої концепції особистості для персонажів прози Л. Первомайського характерний «рефлекторно» вільний збіг особистого з громадським. Генерал Костецький, Саша, чоловік Варвари Княжич та ін. у романі «Дикий мед» представляють субстанційний тип свідомості, становлять собою позитивний приклад, суспільний ідеал, персонажів, які втілюють духовний образ людини, її органічну причетність до буття. Вони випробовувані злом і зло в себе не допускають, і в цьому значенні є істинно героїчними, певною мірою ідеалізованими особистостями. Їхнім самовизначенням стає внутрішня ідилічна цілісність, що означає «нероздільність я-для-себе і я-для-інших», відповідальність перед іншими.

Водночас письменник показує небезпеку, сказати б, «фальшивого» збігу особистого з громадським, що виявляється порожньою ілюзією людини. Самовизначення персонажів, наприклад, кореспондента Уповайченкова в романі «Дикий мед», є лише претензією на високе місце в соціальному світопорядку. Насправді ж герой демонструє розрив між внутрішньою й зовнішньою сторонами я-у-світі, між справжньою сутністю й маскою.

Більшість персонажів творів Л. Первомайського переживають напружений пошук самовизначення, своєї ролі в соціумі. Їм властива трагічна внутрішня дисгармонія (роздвоєність), протиставлення внутрішнього «я» не тільки світопорядку, політиці влади тоталітарного суспільства, а й іншому «я». В аналізованих творах зображено як усвідомлений збіг інтересів особистості з універсальним суспільним устроєм (Варвара Княжич, Лажечников,

Сербін, Савичев, Катерина Ксаверівна та ін. у романі «Дикий мед», матір Іраїда у повісті «Чорний брід»), так і внутрішній конфлікт персонажів, незадоволення своїм оточенням, стосунками з рідними, прагнення віднайти себе й змінити власне життя (Кирило Зотович, Марія, Люба в повісті «Нічний автобус»).

Домінуючою в концепції людини Л. Первомайського є здатність особистості до суттєвої переоцінки життєвих пріоритетів, суть якої в інстинктивному усвідомленні переваг загальнобуттєвих цінностей над соціальними (Юрій Берестовський, Варвара Княжич, полковник Курлов (роман «Дикий мед»), Кирило Зотович («Нічний автобус»)).

Психологізм як закономірна ознака прози Л. Первомайського втілюється за допомогою показу постійної внутрішньої боротьби, яку переживають герої, контрастного поєднання у свідомості людини протилежних життєвих вражень, поглядів. Момент самовизначення у творах — це муки сумління, болісні хвилювання особистості. Для конфліктних моментів у розвитку свідомості персонажів характерні сумніви в правомірності своєї моральної чи ідеологічної позиції, що приводять або до змін в морально-етичних та ідеологічних поглядах (Сербін, Лажечников із роману «Дикий мед», Берестовець, матір Іраїда з повісті «Чорний брід», Кирило Зотович з повісті «Нічний автобус» та ін.) або до маніфестації духовного ества (Берестовський, Уповайченков, Пасєков із роману «Дикий мед», Люба з повісті «Нічний автобус»).

Однією з центральних екзистенційних проблем, порушених Л. Первомайським, є проблема свободи особистості, за Л. Первомайським, «свободи серця». Категоріальне поняття свободи індивідуума в письменника містить розуміння неможливості існування свободи поза етикою, оскільки свобода передбачає відповідальність людини за власні вчинки. Незаперечним, як засвідчує письменник, є те, що індивідуальна свобода нерідко вступає в суперечність із суспільним чинником. Життєвий шлях у художньому світі сприймається як ланцюг причинно-наслідкових зв'язків. Життя окремої людини, на думку автора, продовжується, влітається в життя інших людей.

У художній прозі Л. Первомайського немає чіткого протиставлення характерів, натомість вони немов «висвічують» один одного, відображаються один в одному, знаходять точки дотику, що пояснюється авторським ро-

зумінням багатовимірності людської особистості. У творах присутнє безкінечно уважне ставлення до людини й до її індивідуальної долі, визнається беззаперечна цінність будь-якої особистості. У кожній людині автор вбачає складне сплетіння позитивних і негативних рис, розкриває драматизм її поведінки.

Важливу роль у пізнанні концепції, створеної письменником, відіграють космологічні, архетипні символи протилежностей світла й темряви, символічна колористика. Мовленнєві образи створюють не тільки єдине колористичне тло творів, але й стають елементами характеристики персонажів, беруть участь у формуванні системи цінностей художнього світу прози письменника.

Для роману «Дикий мед» характерне протиставлення образів світлового поля («світлого» й «темного», «рожевого» й «сірого» або «безбарвного»), що втілює водночас і душевну складність персонажів, і однозначне розв'язання конфлікту між раціональним та емоційним, між соціальним та особистим. Так шлях до «світла», «моральне воскресіння» персонажів цього твору — це шлях до народу, до роздумів про його долю, а «темними» є водночас і зосередженість на особистих проблемах (Варвара Княжич, Лажечников та ін.), і беззастережне виконання тоталітарної політики Сталіна (майор Сербін). Крім того, «темними» відтінками в художньому світі інколи передано соціальні обов'язки людини, які невідворотно переплітаються із особистим життям (генерал Савичев). Антитеза «світла» й «п'їтьми», рожевого й сірого кольору характерна для портретних характеристик лейтенанта Петриченка, який, залишаючись при штабі, далеко від центру воєнних подій, стає «сірим», «безбарвним» [5:307]. У творі зустрічається також протиставлення сонячного й місячного світла, яке оприявнює ідеологічну проблематику. Сонце, що «в людині асоціюється із рефлексією, силою волі, реалістичністю» [3:462], символізує суспільне життя, а місяць, утілюючи «уяву, почуття і сприйняття» [3:462], — природне, вічне, особисте. Саме таємниче місячне світло відкриває в природі і в людині її замежове начало — вічне почуття любові (Варвара й генерал Лажечников — роман «Дикий мед»).

Різноманітність семантичних імпульсів кольорової палітри повісті «Чорний брід», що також проектується на змалювання персонажів, відображає душевну багатогранність особистості й неоднозначність мотивацій її вчин-

ків, ціннісних життєвих настановлень. Образи «темного», «чорного» й «світлого», «білого», а також «червоного» створюють не тільки єдине колористичне тло повісті, але й беруть участь у формуванні його системи цінностей. Так однозначна чорно-біла опозиція образів різних світів (сакрального світу монастиря й профанованого соціального, «чужого» і «свого» духовного осередку, світу матері Іраїди і капітана радянської армії Юрія Берестовця) з розвитком сюжету ускладнюється. У повісті відтворено процес емоційного збагачення людини, яка доторкнулася до «таємниці чужого життя», шлях із духовного самообмеження до душевної відкритості, чуйності, уважності до всього відомого й невідомого. Для внутрішнього світу молодого капітана характерна зміна від однозначного чорно-білого сприйняття дійсності з вкрапленнями червоного на розуміння неоднозначності відтінків буття. Духовні зміни ж черниці матері Іраїди — це шлях від «світла» до «темноти», від духовної порожнечі, яка полягає в байдужості, до мудрості, що передбачає розуміння необхідності співпереживати і співчувати людям. В її душі поверховість у ставленні до оточуючих людей, через страх зневірися, відстороненість від людських страждань, життєвих емоцій, які вимагають багато сил і великої відповідальності, змінилася усвідомленням своєї не-об'єктивності до інших людей і бажанням чути голоси життя. Колористичні образи в повісті «Чорний брід» стають символами як невідомості, таємничості, самотності, упередженості у ставленні до іншого, обмеженості, так і широти поглядів, відкритості до життя, душевної глибини, чутливості, змін, набуття життєвої мудрості. Це протиставлення, крім того, що втілює поліфонію світобачень, свідчить також про неоднозначність в індивідуальному сприйнятті автором довкілля.

Символічним «показником» внутрішнього стану окремого персонажа та міжособистісних стосунків у текстуальному просторі повісті «Нічний автобус» є образи художнього часу. У творі наявна наскрізна опозиція образів ночі, теміні й світла, прозорості, яка перетворюється на гармонійне й негармонійне дуалістичне поєднання, що утілюється в образі сутінків. Образ часу відтворює драматизм особистих проблем персонажів. Ніч уособлює таємничість, таємне глибинне прагнення людини як до самопізнання, так і пізнання іншої людини, пошуку душевної гармонії, смислу життя. Ніч — це час, коли лег-

ко можна відмежуватися від інших людей, заглибитися у свій внутрішній світ, спробувати пізнати себе самого. Саме вночі Кирило Зотович («Нічний автобус») усвідомлює своє прагнення до змін, внутрішньої свободи. Крім цього, у повісті присутній мотив сутінків, який, об'єднуючи у своїй структурі протилежні семантичні сфери «смерті», «невизначеності», «глухоти», «порожнечі», і, навпаки, «народження», «ясності», «чутливості», «безмежності», «повноти життя», втілює як духовну порожнечу у взаєминах персонажів, так і народження нового себе. Цей образ символізує також неоднозначний характер стосунків між людьми, які межують між любов'ю і ненавистю, імпліцитно пронизує персонажів твору, стає способом вираження їхніх емоційних суперечностей: щастя, радість поряд із стражданням, тривогою.

Семантична багатозначність образів відображає душевну складність особистості, не-

однозначність мотивацій її вчинків і ціннісних життєвих настанов.

Отже, у прозі Л. Первомайського простежується інтерес письменника до морально-етичної основи взаємин людей, життєві погляди яких контрастно стикаються в опозиціях, що мають позачасову й антропологічну актуальність: безпристрасність — чутливість, глибина — поверховість, прямолінійність — неоднозначність.

Зрозуміло, що Л. Первомайський не був самотнім у своїх естетичних шуканнях. 60-ті роки ХХ століття в українській літературі — це час творчого оновлення старших майстрів пера (М. Рильського, М. Бажана, Ю. Смолича, І. Сенченка, І. Муратова та ін.), приходу нової хвилі в поезію, прозу, критику. Художній світ прози Леоніда Первомайського є індивідуалізований, яскравий фрагмент цілісної картини інтерпретації буття українськими письменниками.

Література

1. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / Михаил Бахтин ; [сост. и авт. вст. ст. С. Г. Бочаров, прим. С. Г. Бочарова и С. С. Аверинцева, оформ. серии В. Пожидаева]. — СПб. : Азбука, 2000. — 330, [1] с. — (Серия «ACADEMIA»).
2. Гиршман М. М. Литературное произведение : теория и практика анализа / М. М. Гиршман. — М. : Высш. шк., 1991. — 159 с. — (Библиотека преподавателя).
3. Энциклопедический словарь символов / [авт.-сост. Н. А. Истомина]. — М. : АСТ ; Астрель, 2003. — 1055 с. — (Энциклопедические словари).
4. Есаулов И. А. Эстетический анализ литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя) : учеб. пос. по спецкурсу / И. А. Есаулов ; Гос. комитет РСФСР по делам науки и высш. шк., Кемеров. гос. ун-т. ; [науч. ред. канд. филол. наук, доц. Ю. В. Шатин]. — Кемерово : [Кемеров. гос. ун-т], 1991. — 89 с.
5. Первомайський Л. С. Дикий мед / Леонід Первомайський // Леонід Первомайський. Твори в семи томах ; [прим. Крижанівського С. А. ; ред. кол. : Голованівський С. О., Драч І. Ф. (гол.), Жулинський М. Г. [та ін.] ; ред. тому Загребельний П. А.]. — К. : Дніпро, 1985. — Т. 4 : Дикий мед. Сучасна балада. — 487 с.
6. Поспелов Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений / Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : сб. ст. / Г. Н. Поспелов — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1983. — 335 с.
7. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. для студ. высш. учеб. завед. / В. Е. Хализев. — М. : Высш. шк., 1999. — 397, [1] с.
8. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек / М. Б. Храпченко. — Изд. третье. — М. : Сов. писатель, 1982. — 415 с.
9. Чернец Л. В. Мир произведения / Л. В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пос. для студ. высш. учеб. завед. / Л. Н. Целкова ; [авторы : Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. — М. : Высш. шк., Academia, 2000. — С. 191—202.

УДК 811.161.2+81-11

К. Р. Головачева

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Художній світ Павла Загребельного

Головачева К. Р. Художній світ Павла Загребельного. Стаття розглядає художній світ творів Павла Загребельного, звернено основну увагу на художню представленість концептів романів історичної тематики — циклу про Київську Русь («Диво», «Первоміст» та «Смерть у Києві»). Розглядаються специфічні риси творів триптиху, які виділяють науковці і які є засобами вираження, вербалізації концептів дива, творчості, історичної пам'яті, влади та мосту. Показано особливості часу та простору у романах, вияв творчого начала в психології персонажів, зокрема вплив ретроспекції на формування головного героя роману «Диво».

Ключові слова: художній світ, символ, концепт, ідіостиль, часопростір, ретроспекція, окказіоналізм.

Головачева К. Р. Художественный мир Павла Загребельного. Статья рассматривает художественный мир произведений Павла Загребельного, обращено основное внимание на художественную представленность концептов романов исторической тематики — цикла о Киевской Руси («Диво», «Первомост» и «Смерть в Киеве»). Рассматриваются специфические черты произведений триптиха, которые выделяют ученые и которые являются средствами выражения, вербализации концептов дива, творчества, исторической памяти, власти и моста. Показаны особенности времени и пространства в романах, проявление творческого начала в психологии персонажей, в частности влияние ретроспекции на формирование главного героя романа «Диво».

Ключевые слова: художественный мир, символ, концепт, идиостиль, хронотоп, ретроспекция, окказионализм.

Golovacheva K. R. The artistic world of Pavlo Zahrebelyi. This article considers the art world the works of Pavlo Zahrebelyi, the main attention is paid to concepts artistic representation of historical themes novels — the cycle of Kievan Rus («The Miracle», «Pervomist» and «Death in Kiev»). The specific features of the triptych works that are distinguished by scientists and as a means of expression, verbalization of concepts wonders of creation, historical memory, power and bridge are considered. The features in time and space in the novel, an expression of creativity in the psychology of the characters, retrospectives impact on the formation of the protagonist of the novel «The Miracle».

Keywords: the art world, symbol, idiostyle, chronotope, retrospective, nonce word.

Павло Загребельний — визначна постать в українській літературі ХХ–ХХІ століть. На майстерність слова письменника неодноразово звертали увагу науковці та критики. Його історичні романи «Первоміст» та «Смерть у Києві» відзначені Шевченківською премією.

Проза Павла Загребельного була об'єктом досліджень як літературознавчих, так і мовознавчих студій. Літературознавці звертались до вивчення різних аспектів творів, серед яких: хронотоп, символіка, поетика, ретроспекція, етнопсихологічна концепція особистості тощо. Значна увага приділялась і вивченню історичних романів, зокрема триптиху про Київську Русь («Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві»).

Специфічним серед творів на історичну тематику є роман «Диво». У наукових працях визначають його жанровий різновид як роман «зв'язку часів», до рис якого відносять поєднання у композиції кількох сюжетів, що належать віддаленим один від одного ча-

совим пластам, і винесення на перший план теми зв'язку часів та історичної пам'яті.

Особливим образом у творі є Софія Київська. Було відзначено її об'єднуючу функцію для всіх трьох часових площин роману. М. Кондратюк зазначає, що такий образ набуває значення естетично-стильового символу історичної пам'яті [1]. Відповідний символ, на нашу думку, має концептуальне значення і може бути віднесений до художніх концептів.

Вивчаючи художній часопростір у романах П. Загребельного, В. Сікорська також відзначає образ Собору як єднальний для усіх трьох часових площин, що відтворює плин історичного часу. В інших романах триптиху («Первоміст» і «Смерть у Києві») ситуація інша — вони позбавлені зримої гетерохронності та різнолокальності. У часовій послідовності подано події приватного, суспільного, державного життя, що створюють своєрідний історичний рух.

У «Первості» науковець звертає увагу на необмежений простір Мостища, а в романі «Смерть у Києві» — на принцип поділу простору Київ — Суздаль. Панівною виступає власне суб'єктивна сфера героя, а не відлік часу самим автором чи його спостереження над просторовими межами. Простір у романах природно взаємодіє з художнім образом [8].

Одним із засобів формування концепту творчості у романі «Диво» на композиційному рівні є ретроспекція. Особливо виразно це проявляється в описі Сивоока: події з дитинства, як зазначає Т. Сушкевич, сконцентровані й ущільнюються в часі, але окремі епізоди, «такі як полювання на оленя з дідом Родимом (Сивоок вперше стикнувся зі смертю), процес виготовлення фігурок язичницьких богів (досвід, необхідний для формування таланту Сивоока) та ін., несуть смислове навантаження, більш деталізовані, а тому розтягнені у часі. Вони впливають на ритм сюжету, а відтак і на компонування «Дива» [9].

Особливості формування Сивоока як митця, розвиток його таланту показано через асоціативні ретроспекції. Як приклад наводиться цитата з твору: «А Сивооком заволоділа дивна затишність. Так колись хотілося йому дістатися серця пуші, дістатися найнижчого низу, де мало кінчатися її невпинне, приголомшливе западання, а коли потім випадком опинився там, у царстві лісових володарів-турів, то виніс звідти свавільне відчуття молодечих буйнощів, як у того молодого Рудя, а згодом те відчуття пригнітилося іншим: відчув свою малість і незміцнілість, спостерігши дико закостенілу силу Бутеня, що за іграшки здолає Рудя навіть після поранення» [Там само].

Враження маленького хлопчика від пуші — відчуття свободи, усвідомлення власної малості та незрілості, за твердженням дослідниці, закарбувалося в душі і пізніше виявилось у роботах зодчого.

З психологічної точки зору розглядає Сивоока як митця Н. Санакоєва: «Моделюючи образ вигаданого героя Сивоока, автор передає своє розуміння психології митця і творчого процесу, яке в основних положеннях збігається з принципами класичного психоаналізу та аналітичної психології К. Юнга. У психології творчої особистості надмірно розвинені риси характеру, притаманні жінкам: підвищені сприйнятливості, чутливість. Домінування архетипу Великої Матері означає конфлікт зі світом культурного канону, оскільки цей архе-

тип відкривається в душі творчої людини як могутнє, живе і безпосереднє відчуття. Митець, з погляду аналітичної психології, є новим культурним героєм або новим героєм культурного міфу. У романі «Диво» уособленням такого героя є Сивоок, у образі якого акумулюються роздуми письменника про мистецтво в різні культурні епохи» [6].

О. Красненко розглядає концептуальний образ мистецтва в контексті протиставлення історичного та неісторичного: «Агапіт і Сивоок демонструють протилежні підходи до його творення. Для першого «мистецтво — звичайне ремесло, яке робиться щоденними людськими користями й потребами», для другого — «вкладати треба ціле своє серце, все своє життя і тільки тоді постане справжній художній світ». Такі, як Агапіт, робить висновок автор, не можуть творити мистецтво, яке відповідає канонам великої історії. Вони здатні тільки до наслідування та копіювання, що не є самоцінним [7].

Конфлікт між владою й митцем у «Диві», втілений в образах Сивоока та Ярослава, — розглядає В. Сікорська. Дослідники роману також відзначають схожі протиставлення між Гордієм Отавою та професором Шнурре (О. Красненко, М. Кондратюк).

Концепт влади виявляється в усіх романах триптиху. У «Диві» — це образ Ярослава. Розуміння своєї місії самим князем і авторський коментар до нього містить стаття В. Панченка «Золота нить історії: ми — з Київської Русі»: «За логікою автора, перебування на вищих щаблях керівної верхівки держави може стати джерелом внутрішньої конфліктності, двоїстості. У романі князь Ярослав постає саме таким — внутрішньо конфліктним. «Княже» й «людське» перебувають у вельми складному психологічному «діалозі». Мудрість уживається із майже деспотичною жорстокістю. З одного боку, князь має неабияку силу державця, з другого ж — він часто не належить самому собі, оскільки постійно мусить зважати на обставини й оточення. У його монологах час від часу звучить ідея корисності жорстокого державного примусу. Князь Ярослав у П. Загребельного, як бачимо, є прихильником жорсткої влади. Його слова про примус як джерело державного розквіту легко проектується на реалії минулого століття, підтверджуючи думку письменника про „замкнене коло історії“» [4].

Багато вчених звертаються до образу жінки у романах П. Загребельного. Це, зокрема,

В. Сікорська, Н. Санакоєва, Н. Карпенко. Науковці у цьому питанні дотримуються погляду на вияв у романах патріархальних відносин у ставленні чоловіка до жінки («Диво», «Первоміст») та новаторського підходу крізь показ несправедливого традиційного ставлення до жінки («Тисячолітній Миколай», «Юлія, або Запрошення до самовбивства»).

У романі «Диво» П. Загребельний порушує проблему гендерної професійної реалізації у мистецтві. Так, головний герой сюжетної лінії 60-х рр. ХХ століття — Борис Отава у своїх роздумах над можливістю чи неможливістю жінки бути справжнім художником, робить висновки: «Якщо вона справді художниця, то це вже не жінка <...> якщо ж лишилася справжньою жінкою, то ніяка вона не художниця». Те ж бачимо і в романі «Первоміст», хоча тут прозаїк не заперечує можливість наявності жіночого елемента в чоловічій психіці:

«В блуканнях відкрилося йому, що він мав би належати не до чоловіків з їхньою пристрасною тинятися по світах, а до жіноцтва, з його призвичаєнням до одного місця, бо кожна жінка припнута до місця обов'язком, родом, статтю. Жінка народжена для спокійної нерухомості <...> А хіба він не такий? Він належав більше до світу жіночого, з його замилуванням (а чи призначенням) до нерухомості, аніж до неспокоїного чоловічого роду» [5:188].

В. Сікорська, аналізуючи символи П. Загребельного, серед інших відзначає такі: символ мосту, колеса, ріки.

Особливе місце в романі «Первоміст» займає символ мосту, «навколо якого сконденсовано хронос, топос і життя героїв твору» [7]. Всі події розгортаються навколо нього; «це розповідь про людей, котрі стерегли, доглядали, охороняли Первоміст» [7]. Для відтворення хронотопу мосту П. Загребельний використовує характерну для асоціативних структур метафоризацію і проводить паралель між мостом, сенсом життя й плином історії. «Роману «Первоміст» притаманне ототожнення реально окресленого місця з життєвим шляхом цілої групи людей. Метафоризм мислення здатен передавати увесь спектр відтінків у зображенні образів-характерів. Міст — перехід через межу, так званий заповіданий кордон, символізуючий зв'язок часів минулого й майбутнього», — зазначає В. Сікорська [7].

Своєрідний обмежений хронотоп роману, котрий виявляється місцем бурхливих перипетій, використовується з метою показу складних

психологічних механізмів свідомості персонажів, а за допомогою образної мови, розлогих монологів-роздумів він переростає в своєрідний хронотоп переживань героїв твору [7].

Образ руху письменник асоціює з символом колеса, котрий постає перед читачем у образі убогого орація, «що з'являється у найбільш відповідальні моменти сюжетно-композиційного плину роману. Образи орація та його візка, котрий котиться шляхами батьківщини, виходять за межі сюжетно-композиційного часопростору, а його незмінність протягом усього роману надає цьому образу символічного навантаження» [7].

Образ-символ ріки як шляху, плину чогось, багатовимірний і багатоплановий, в його основі — відлік часу або відсутність його. У метафоричній воді роману сфокусовано художній час і художній простір [7].

Символ дерева у творах пов'язується з прийомом подвійного контрасту (роман «Смерть у Києві»). Водночас, цей образ-символ допомагає шукати правду, засвідчує невмирущість минулого й майбутнього. Символ дерева співвідноситься також із поняттям друга (роман «Диво»): тільки дерево для Сивоока може бути незрадливим, вірним і мовчазним слухачем [3].

С. Нестерук називає одним із джерел творення символів алюзію. На думку вченої, цитати з інших творів є невід'ємною частиною власних тем і стилістики П. Загребельного. Притчевість як якість тексту та алегоричність — властивості індивідуально-авторського стилю письменника [3].

Важливим виразником концепту творчості у романі «Диво» є кольористичні назви. На їх роль звертає увагу С. Нестерук. «Широке використання багатокольорової гами, півтонів допомагає в формуванні естетичних оцінок читача, розширює виміри деяких понять» [3]. Враження, які виникають від функції кольору, допомагають у розкритті світовідчуття героя. «П. Загребельний у сфері кольору — майстер контрасту, за допомогою якого досягає особливого художнього ефекту — зорової відчутності описаного» [3].

Серед найменувань поняття «колір» найчастіше використовується багатозначне слово «барва» на протиположності до однозначного «колір». «Барва як почуттєва властивість збагачує асоціативні ознаки кольору. Барва для Сивоока, як одного із творців дива, перетворилася в засіб вираження язичницького ества. Певна барва може виступати стрижнем формотворчого

комплексу твору, колір як виразний емоційно-експресивний засіб художньої конкретизації надає зображеному образності, поетичності та допомагає емоційно сприйняти колірні образи. Письменник уживає слова на позначення кольору спершу в мові персонажів, а потім в описах, характеристиках. Деякі з кольороназв стають індивідуальною ознакою стилю» [3].

Важливу роль у мовному вираженні концепту та у формуванні ідіостилю П. Загребельного відіграють okazіоналізми. Вони виконують експресивну функцію засобу впливу на читача. Т. Юрченко вказує на деякі особливості творення та функціонування okazіоналізмів у творах письменника.

Різними засобами словотворення досягаються відмінні експресивні відтінки:

– Розмовності, що виникають завдяки словотворчим засобам, в яких експресивність зумовлена «розмовністю» суфіксів і префіксів (*найхристиянніший, блокнотяра, медалька, препрошавлений*);

– Книжності мовомислення, аналітичності художнього бачення письменника, що виявляються у структурі okazіоналізмів-дієприкметників (*уконтентовані, розокремлений*); іменників, утворених морфологічним способом, у яких афікси, як правило, книжного походження (*смішність, подонкізм*);

в «українізації» слів іншомовного походження (*підбізнесменити, проокєйти, едукованіший*); у трансформації фразеологізмів (*ловити в'юнів в каламутній воді* — фразеол. ловити рибу в каламутній воді);

– Метафоричної семантики, метонімічних відношень, явищ гіперболізації, забезпечуються розвиненою в художній мові митця системою осново- та словоскладання [10].

Вибір типів і моделей, на основі яких утворюються okazіоналізми, зумовлений жанровою специфікою прози письменника. Так, у творах сатиричного спрямування продуктивним способом словотворення є контамінація; актуалізуються також «каламбурні ігри». Okazіоналізми, утворені редеривацією, є невіддільною частиною ідіостилю письменника у творах на історичну тематику.

Художній світ романів П. Загребельного надзвичайно різноманітний та, незважаючи на велику кількість наукових праць, ще недостатньо досліджений.

Серед художніх концептів історичних романів про Київську Русь можна виділити концепт дива, творчості, історичної пам'яті («Диво»), влади (всі три романи), мосту («Первоміст»), особливості вербалізації яких та місце їх у ідіостилі письменника були предметом цієї розвідки.

Література

1. Кондратюк М. В. Жанрова специфіка українських романів «зв'язку часів» [Електронний ресурс] / М. В. Кондратюк // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту. — 2004. — № 15. — С. 146–149. — Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8455/97/>
2. Красненко О. В. Своєрідність зображення історичного міста в романі П. Загребельного «Диво» [Електронний ресурс] / О. В. Красненко. — Режим доступу: <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=10387&chapter=1>
3. Нестерук С. М. Естетичні функції символів у творчості Павла Загребельного: автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / С.М. Нестерук. — Кіровоград, 2001. — 19 с. — Режим доступу: <http://disser.com.ua/contents/3616.html>
4. Панченко В. Золота нить історії: ми — з Київської Русі [Електронний ресурс] / Володимир Панченко // День. — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/istoriya-i-ya/zolota-nit-istoriyi-mi-z-kiyivskoyi-rusi>
5. Санакоєва Н. Д. Гендерний дискурс у прозі П. Загребельного / Санакоєва Н. Д. // Вісн. Запор. націон. ун-ту. — 3., 2008. — С. 187–189.
6. Санакоєва Н. Д. Еволюція етнопсихологічної концепції особистості у прозі П. Загребельного: автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / Н. Д. Санакоєва. — Д., 2006. — 20 с. — Режим доступу: <http://disser.com.ua/contents/3548.html>

7. Сікорська В. Ю. Хронотоп і символіка у П. Загребельного [Електронний ресурс] / Сікорська В. Ю. — Режим доступу: lib.chdu.edu.ua/pdf/novitfilolog/11/133.pdf

8. Сікорська В. Ю. Художній часопростір в історичних романах Павла Загребельного: автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / В. Ю. Сікорська. — Кіровоград, 2007. — 20 с. — Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/ard/2007/07svygrz.zip>

9. Сушкевич Т. О. Ретроспекція у романі «Диво» П. Загребельного [Електронний ресурс] / Сушкевич Т. О. — Режим доступу: lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2010/141-128-21.pdf

10. Юрченко Т. Г. Оказіоналізми у творчості Павла Загребельного: структурно-семантичний і стилістичний аспекти: автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» [Електронний ресурс] / Юрченко Тетяна Григорівна. — К., 2003. — 18 с. — Режим доступу : <http://disser.com.ua/contents/4875.html>.

Інтерпретаційні та методологічні ракурси вивчення художніх творів

УДК 808.1

О. М. Богдан, Є. В. Дмитренко

*Національний аерокосмічний університет імені М. Є. Жуковського
«ХАІ»*

Текст і автор: до питання про співвідношення понять

Богдан О. М., Дмитренко Є. В. Текст і автор: до питання про співвідношення понять. У статті аналізується співвідношення категорій автор — текст з погляду на творення текстів у різних сферах інтелектуальної діяльності: художній, науковій, публіцистичній, діловій. Наведено основні концепції автора в літературознавстві, публіцистиці, науковому творі. Зіставлено ролі читача та «посередників» у створенні та інтерпретації авторських текстів різних стилів. Увага також приділяється питанню про шляхи й межі втручання в авторський текст, здійснено спробу з'ясувати, в чому своєрідність реалізації творчого потенціалу письменника, журналіста, науковця.

Ключові слова: *текст, автор, художня творчість, публіцистика, науковий текст, документний текст, співавтор.*

Богдан О. Н., Дмитренко Е. В. Текст и автор: к вопросу о соотношении понятий. В статье анализируется соотношение категорий автор — текст с точки зрения создания текстов в разных сферах интеллектуальной деятельности: художественной, научной, публицистической, деловой. Приведены основные концепции автора в литературоведении, публицистике, научном произведении. Сопоставлены роли читателя и «посредников» в создании и интерпретации авторских текстов разных стилей. Внимание также уделяется вопросу о путях и границах вмешательства в авторский текст, осуществлена попытка выяснить, в чем своеобразность реализации творческого потенциала писателя, журналиста, ученого.

Ключевые слова: *текст, автор, художественное творчество, публицистика, научный текст, документный текст.*

Bogdan O., Dimitrenko E. V. Text and author: the question of the relationship between the concepts. The article analyzes the relationship categories author — text from the point of view of creation of texts in various fields of intellectual activity: artistic, scientific, journalistic, business. The basic concept of the author in literary criticism, journalism, scientific works. Compared the role of the reader and "intermediaries" in the creation and interpretation of the original texts of different styles. Attention is also given on ways and limits of intervention in the author's text, made an attempt to find out what the originality of creative potential of the writer, journalist, scientist.

Keywords: *text, author, artistic creativity, journalism, scientific text, document-text.*

Проблема авторства як особливого роду творення певного артефакту, зокрема тексту — не нова, але в сучасному інформаційному просторі помітно коригується новими соціокультурними чинниками (зокрема виникненням так званих соціальних мереж, відкритістю та легкою доступністю інформації найрізноманітнішого змісту та призначення, розмиванням меж між особистим і суспільним, появою нових видів текстотворчої діяльності, навіть нових професій, пов'язаних із створенням текстів). Особа як створювач тексту представлена на найрізноманітніших рівнях, у найрізноманітніших статусах та видах діяльності. Мабуть, важко навіть уявити, не кажучи вже про систематизувати, ту різноманітність текстових форм, що представлені

зараз як продукт інтелектуальної діяльності різних ступенів складності.

Як відомо, текст так чи інакше завжди співвідноситься з поняттями «автор» і «авторство» (чи їх відсутністю). Цікавою, на наш погляд, була б спроба осмислити питання «хто є хто?» у співвідношенні компонентів смислової пари «автор — текст» з огляду на той інтелектуально-вольовий акт, що призводить до появи того чи іншого тексту. У зв'язку з цим, щоправда, народжується ціла низка інших питань, дати однозначну відповідь на які, швидше за все, просто неможливо. Одне з ключових — чи можливо взагалі однозначно розв'язати проблему авторства принаймні в текстологічному розумінні.

Спробувати ж узагальнити наші уявлення про те, хто і як створює сьогодні новий текст, видається корисним, перш за все, для глибшого аналізу соціокультурних процесів, закономірностей проявів суспільної свідомості. Із погляду ж текстології безумовно сьогодні потребує уточнення категоріальний апарат, зокрема визначення таких понять, як «співавтор», «редактор», «копірайтер», адже технології втручання в зміст чи форму чужого тексту зараз набирає нових форм. Актуальним це є і для теорії комунікацій. Зрештою, важливим видається й вироблення новішої концепції, яка б відображала всю складність, багатоплановість авторства. Втім, і філософське осмислення проблеми «автор і текст» іще не вичерпало усього розмаїття підходів та інтерпретацій.

Отже, наша мета — спираючись на розвідки щодо проблеми реалізації автора через текст, спробувати визначити, які тексти сьогодні можна вважати дійсно авторськими і в який спосіб авторство співвідноситься з творчістю при створенні текстів різних стилів.

Зважаючи на стильове розмаїття мовлення взагалі, для структурування цієї розвідки вважаємо за потрібне виділити (можливо, дещо умовно) ті групи текстів, які традиційно пов'язують з певним напрямком інтелектуально-мовленнєвої діяльності людини. Доцільним видається бодай коротко зупинитися, зокрема, на інтерпретаціях «автора» в художніх, публіцистичних, наукових та офіційно-ділових (документ них, презентаційних, рекламних) текстах і зіставити ті мисленнєві акти, внаслідок яких ці тексти «народжуються».

Як відомо, І. Франко ще в кінці XIX сторіччя висловив судження про те, що в основі поетичної, наукової та публіцистичної (мав на увазі критику) творчості — різні підходи та методи реалізації одного й того самого наміру: «Очевидно, кожний, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення, тільки що один уживає для сеї цілі поетичної форми, другий наукової аргументації, третій — критику» [15:1/51].

Відтак, для літературознавства проблема «автор і текст» завжди була актуальною й зараз часто стає предметом окремих глибоких досліджень, отже ми беремося лише розставити певні акценти для подальшого зіставлення проаналізованих категорій.

Сама категорія «автор» — взагалі надзвичайно складна і однозначно визначити її на-

вряд чи можливо. Літературознавці розуміють поняття «автор» не тільки в естетичному, але й соціально-культурному аспекті й розглядають його (поняття) вже не тільки стосовно твору, а й стосовно публіки, суспільства [3; 9]. Зауважимо, що ми в цій роботі перш за все говоримо не про твір (чи витвір), а про текст, що, очевидно, не одне й те саме. Разом з тим пам'ятаємо, що проблема автора пов'язана з вивченням будь-якого тексту, не тільки художнього.

На неоднозначність поняття «автор» вказали, зокрема, Б. Корман та О. Федотов. Автор, з одного боку, — «письменник — реально існуюча людина» з іншого боку — «певна концепція, певний погляд на дійсність, вираженням яких є весь твір». [7:199]. Крім того, автор «присутній у створеному ним художньому світі як образ його творця» [14:118]. Помітно, що в літературознавчих джерелах часто зустрічається поняття «автор-творець». Саме так називають «естетично активного (діяльного) суб'єкта, творця художнього твору як цілого», у певному сенсі протиставленого письменнику — реальній особі [13:53].

У зв'язку із творенням художнього тексту неможна не згадати й філософсько-лінгвістичну концепцію автора (точніше, його відсутності), запропоновану структуралістами та постструктуралістами (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда), за якою текст — нескінченна низка цитат, а письменник «схожий на вічних переписувачів», бо може лише змішувати різні види письма. Пояснити твір через людину, яка його написала, неможливо [1:385]. (Як відомо, у зв'язку з таким підходом до розуміння тексту та його автора у лінгвістиці, філософії, поезії з кінця 60-х років минулого століття з'явилися й закріпилися, стали часто вживаними поняття «текст», «контекст», «інтертекст», «інтертекстуальність»). Втім, «боротьбу з автором» можна сприймати і як відмову від «літературності», що виражається у переході від твору до тексту [4:23].

В такому контексті один із сучасних дослідників постмодерної літератури навіть висунув тезу «скриптор замість автора» [6:2], намагаючись довести, що сучасні письменники — переписувачі попередніх геніальних творів, вони вже виступають не авторами в буквальному розумінні, а компіляторами, оскільки не спроможні створити дійсно нового тексту.

Спроба протидіяти концепції зникнення автора пов'язується із втомою від нескінчен-

ності герменевтичного тлумачення та множинності інваріантних прочитань одного й того самого тексту. Представники нової теорії автора (С. Бйорке «Смерть і повернення автора», 1993; М. Фрайзе «Після вигнання автора: літературознавство у безвиході?», 1996 та ін.) знову висунули на перший план авторський задум, реконструкцію авторських інтенцій, творчу лабораторію письменника, його авторську свідомість як важливі ланки літературного процесу в цілому.

Такого роду філософські концепції вплинули на формування в літературознавстві окремих напрямків літературної критики, орієнтовані на розуміння твору як акту свідомості, акту зв'язку свідомості автора й свідомості читача; одночасно текст розглядається як акт спілкування автора і читача й, разом із тим, як акт створення індивідуального змісту твору й автором, і читачем

Отже, в такий спосіб з'являється ідея «читацького співавторства», авторська свідомість розкривається через взаємодію автора з читачем, як реальним, так і уявним. При цьому свідомість автора-творця завжди містить «творчу модель» уявного читача — «співтворця», який може реалізуватися через самого автора, реального читача, читання автором творів інших письменників, через «дописування» незрозумілих місць вже завершеного твору після прочитання сторонньою людиною. Отже, у процесі «народження» тексту беруть участь і автор, і уявний читач [16:42, 53].

Виходячи з викладеного, можемо говорити про те, що в основі творчої письменницької діяльності лежить особливий складний інтелектуально-психологічний акт, який можна назвати створенням паралельної реальності, креативним поштовхом, в якому людина через текст реалізує передусім свою уяву (чи фантазію), світоглядну позицію, спосіб мислення. В цьому розумінні її можна назвати креатором (від. англ) — творцем окремого світу, розкритого читачеві через текст.

Здавалося б, концептуально іншим має виявлятися авторське «Я» публіцистичного тексту. Адже в публіцистиці, наприклад, на думку М. Парцея, особливості авторського фактору зумовлені тим, що публіцистика має справу не з художнім вимислом (іншою реальністю), а з конкретними життєвими обставинами й проблемами. Белетристика створює дійсність, а публіцистика — відтворює факти. Проте, як і в художній літературі, публіцистичні твори й зображене в них життя на-

бувають єдності тільки в особі автора [10:24]. Журналіст певним способом реалізує не тільки суто інтелектуальний потенціал (маємо на увазі «перетворення» фактажу на публіцистичний текст), але й творчі здібності, що розкривають не стільки витончену фантазію чи якусь надчуттєвість, а спроможність гнучко, неординарно, глибоко осмислювати події і явища й добирати (можливо, подекуди й інтуїтивно) саме таку форму викладу, яку найефективніше сприйме аудиторія. І на нашу думку, чим талановитіший публіцист, тим найрізноманітнішого адресата зможе він задовольнити, переконати, викликати прихильність до видання, з яким співпрацює.

Очевидно, що «ядром публіцистичного тексту часто стає повідомлення про факт, а не його аналіз». У зв'язку з цим дослідники говорять про роль автора як ретранслятора інформації, а не її аналітика. [2:3]. Разом із тим, публіцист — створювач певної картини світу й тим більше тексту, через який читачеві передається не лише повідомлювані факти, але й їхня авторська інтерпретація, навіть оцінка (хоч швидше і непряма). Саме автор публіцистичного тексту має обробити й передати одержану зовні інформацію (і цим він теж щодо свободи творчості виявляється обмеженим).

А якщо пам'ятати ще й про те, що в реальності публіцистика є потужним інструментом формування суспільної думки в потрібному напрямку і відтак журналіст, відверто кажучи, заангажований, виконує чийсь настанови, то автора-публіциста цілком правомірно треба розглядати як «складний феномен комунікативної реальності» [2:3]. Він одночасно виступає і як приватна особа зі своєю індивідуально-творчою позицією, і як представник соціуму, «особистість, наділена повноваженнями того видання, представником якого є» [2:3–4]. Цілком можливо (і цим не можна нехтувати), що «формат» видання буде впливати на свободу творчості журналіста (публіциста), а звідси — і на механізми самореалізації авторського потенціалу.

Зрештою, неможна не погодитися з тим, що зараз, коли стрімко збільшуються інформаційні потоки, проблема авторства в журналістиці «не тільки не відступає на другий план, але й набуває абсолютно нового наповнення». Причому сам процес формування інформаційного простору — потужний фактор, що впливає на творчий процес у публіцистиці.

Таким чином, маємо справу з авторством дещо іншого порядку. Тут швидше йдеться

про авторство інтерпретацій, стилю викладу, що реалізується через текст, а зміст тексту все ж буде продиктований об'єктивною реальністю, в цьому розумінні публіцист не «вигадувач», а відтворювач, інтерпретатор і в певному сенсі ретранслятор фактів чи навіть чийхось ідей. Що ж до орієнтованості на читача, то публіцист має якщо не буквально формувати читацьку думку, то принаймні задавати напрямок читацьких інтерпретацій і оцінок. Отже, як і в художній творчості, автор і читач співтворять розуміння тексту.

Зрештою авторська емоційність, проголошення особистого «Я» якщо не через зміст, то через стиль — характерна ознака і художнього, і публіцистичного тексту.

Натомість для наукового стилю характерною ознакою є об'єктивність, безособовість викладу, що дає підставу говорити про своєрідність авторства наукових текстів.

Зараз помітно поживився інтерес до проблеми авторства наукових текстів. Вже здійснені спроби проаналізувати поетику наукового тексту [5]. Дослідники підкреслюють, зокрема, що наукові тексти так само виступають «засобами творчої самореалізації автора, презентації, входження в наукове співтовариство» [12:8]. Говорять і про проблему наукової комунікації, що стає виявом авторської культури й мовної особистості науковця, наукової текстотворчої традиції [11:146]. Причому тут вибудовується своєрідна тріада «науковець — редактор — читач», в межах якої відбувається редакторське втручання в авторський текст, тобто читачеві пропонується скоригований редактором (і, як правило, не відомо наскільки і в чому саме) текст, створений дослідником, і разом з тим редактор виходить саме з читацької позиції, будучи сам реципієнтом пропонованого тексту.

Очевидно, що із авторськими втручаннями пов'язана така категорія, як «якість авторського тексту» [11:147]. У зв'язку з цим М. Прихода висловлює цікаву думку: «Тексти на вході і на виході — часто зовсім різні, тому читач отримує тексти двох авторів — власне автора і його тіні — редактора. Тут редактор виходить з позицій читацького сприймання тексту, дбає про його ясність, розуміння. Але він не автор» [11:147].

Додамо також, що проблема створення оригінальних наукових текстів ускладнюється й тим, що науковець — автор ідей і суджень — перш за все сам читач і інтерпретатор. Жоден науковець не повинен дозволити

собі не спиратися на попередні та аналогічні своїм дослідження. І тут також постає складне питання запозичень текстів. Коли використання чужого тексту оформлене як цитата із усіма відповідними посиланнями та заувагами, воно сприймається як органічна частина тексту. Проте без названого чужий текст може мало вгадуватися. До того ж «скачуванням» (добре, якщо є якась редакційно-компільаторна обробка знайденого тексту) та «роздруковуванням» не хestують ані школярі, ані студенти, причому їм зовсім ніщо не перешкоджає поставити на титулці своє прізвище. Очевидно, що викладачі — досвідчені науковці, професори, які також володіють подібними навичками пошуку інформації, обов'язково мають вказувати на некоректність подібних дій, апелюючи саме до думки про можливість і необхідність авторства в науковій, навіть науково-навчальній діяльності. Відтак, те, що в художній літературі назвуть інтертекстом, в науці швидше назвуть плагіатом, очевидним чи прихованим. Якщо ж згадати керування і консультування як види науково-методичної діяльності, внаслідок якої безумовно відбувається втручання в науковий текст (і на рівні змісту, і на рівні форми), то можемо сміливо твердити, що проблема інтертексту, впливів і запозичень в науковому просторі — цікава й надскладна — ще чекає на свого дослідника.

І наостанок цікаво було б замислитися, в який спосіб виникають документні тексти. Здавалося б, документ — це фрейм, чим вищий рівень його стандартизації, тим суворіше регламентована не тільки форма, але й зміст, і для авторства, відтак, простору практично не лишається. Проте настільки вже «безособовими» є тексти документів, тим більше зважаючи на їх розмаїття? Здається, іноді можемо говорити дійсно про компіляцію: за певною формою впорядковуються певні дані (це і фінансова, і кадрова, і звітна документація), і тоді немає жодного авторства (та й не повинно бути). Іноді можемо говорити про колективного автора та укладача (протоколи засідань і зборів, постанови адміністративних органів, зрештою Конституція). В такому разі, вважаємо, висловлені думки, судження, репліки можуть розглядатися як акт текстотворення, а от надання їм документної форми — справа укладача, й тут вже знову йдеться про компіляцію і втручання в первинний текст.

Не менш цікавими щодо проблеми авторства є й «тексти на замовлення» — явище для

соціуму не нове, але зараз для нас «відкрите наново». Ціла низка сайтів, компаній, агентств пропонують свої послуги, переконуючи замовника, що їх тексти — найефективніші. Здається, такого роду діяльність лежить на межі між публіцистикою, бізнесом, комерцією і точно вимагає особливого таланту, творчості особливого гатунку. Судити про комерційну ефективність таких текстів — не в нашій компетенції, проте можемо зауважити, що з погляду текстології такі тексти подекуди (принаймні ті, що представлені для зразка) логічною, змістовою і лінгвостилістичною вправністю не відрізняються і виглядають не надто привабливо як щодо стилю, так і щодо орфографії. Тим більше, саме лінгвістичний аналіз подібного явища міг би бути корисним для підвищення якості самого тексту, що в свою чергу сприятиме й підвищенню професійного статусу автора — копірайтера.

Ми свідомі того, що наведені тут судження дещо схематичні, але таке складне і поки майже не вивчене явище важко бодай оха-

рактеризувати, тим більше детально проаналізувати кількома абзацами, отже це теж може стати перспективою для подальших досліджень.

Таким чином, можна зробити кілька узагальнень. Насправді пара «автор — текст» розширюється до ланцюжка: автор — текст — посередник (редактор, копірайтер) — читач. В різних типах текстів — дещо різні послідовність і співвідношення компонентів, але завжди є орієнтованість на читача, що безпосередньо пов'язано з проблемою здеформованості тексту (чи ідеї). В найширшому розумінні творчість, нехай в різних пропорціях, але є завжди: і в літературі, і в публіцистиці, і в науці, і в копірайтингу (адже компілювати вправний текст також треба вміти, причому талановиті ремісники завжди виграють). Без таланту ж текстотворення набуває вигляду «інтелектуальних вправ», автор швидше виступає саме «скриптором», а читач не відчуває потреби у «співтворенні» тексту й втрачає до нього інтерес.

Література

1. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр. / сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — С. 384–391.
2. Горохов М. Ю. Автор публицистического текста как субъект высказывания : автореф. дис. канд. филол. наук. / М. Ю. Горохов. — Воронеж, 2006. — 23 с.
3. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение : курс лекций / В. М. Жирмунский ; [ред. : З. И. Плавский, В. В. Жирмунская]. — СПб. : Изд. С.-Петербург. ун-та, 1996. — 440 с.
4. Западное литературоведение. XX век : энциклопедия / [редкол.: А. Е. Махов, И. П. Ильин, А. Н. Николюкин]. — М. : Интрада, 2004. — 559 с.
5. Зелінська Н. Поетика пригломшеного слова (Українська наукова література XIX початку XX ст.) : монографія / Надія Зелінська. — Л. : Світ, 2003. — 352 с.
6. Ковбасенко Ю. І. Література постмодернізму : По той бік усіх боків // Зарубіжна література в навчальних закладах. — К. — 2002. — № 5. — С. 2–12
7. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б. О. Корман // Страницы истории русской литературы : [сборник]. — М. : Наука, 1971. — С. 199–207.
8. Кременцов Л. П. Теория литературы. Чтение как творчество : учебн. пособие [для студентов и преподавателей-филологов] / Л. П. Кременцов. — М. : Флинта : Наука, 2003. — 168 с.
9. Литературный энциклопедический словарь / [под. общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. — М. : Сов. энцикл., 1987. — 751 с.
10. Парцей М. П. Авторський фактор у публіцистиці / М. П. Парцей. — Львів : Світ, 1990. — 197, [7] с.
11. Прихода М. В. Український науковий текст: між традицією та інноваціями / М. В. Прихода // Наука України у світовому інформаційному просторі. — Вип. 5. — К. : Академперіодика, 2011. — С. 143–149.
12. Сурмін Ю. П. Наукові тексти: специфіка, підготовка та презентація : навч.-метод. посіб. — К. : НАДУ, 2008. — 184 с.
13. Теоретическая поэтика : понятия и определения : хрестоматия-практикум : учебн. пособие для студентов вузов / [авт.-сост. Н. Д. Тмарченко]. — М. : Академия, 2004. — 400 с.
14. Федотов О. И. Основы теории литературы : учебн. пособие для вузов. Ч. 1 : Литературное творчество и литературное произведение / Олег Иванович Федотов. — М. : Владос, 2003. — 269 с.

15. Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості [Електронний ресурс] / Франко Іван Якович // Укрліт.ORG. Електронна публічна бібліотека української художньої літератури. — Режим доступу: http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko-iz_sekretiv_poetychnoi_tvorchosti.pdf

16. Художественное восприятие : основные термины и понятия : [словарь-справочник] / [ред.-сост. М. Строганов]. — Тверь : ТГУ, 1991. — 89 с.

УДК 821.112.2.Гете+821.133.1.Руссо.09

А. Д. Рожина

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Гете и Руссо: парадигма просветительской философии

Рожина О.Д. Гете і Руссо: парадигма просвітницької філософії. У статті розглядаються витoki зацікавлення Гете філософською і художньою спадщиною Ж. Ж. Руссо і прослідковується її роль у формуванні і еволюції світогляду німецького письменника. Відзначається, що під впливом «Суспільного договору» Руссо Гете була написана дисертація «Про законодавців». Акцент поставлено на духовній близькості німецького і французького просвітників, яка знайшла вираження у романі Гете «Страждання юного Вертера» і романі Руссо «Юлія, або Нова Елоїза». Показано зв'язок між суспільними і філософськими поглядами Руссо й ідеями роману Гете «Роки мандрів Вільгельма Мейстера».

Ключові слова: *просвітник, Гете, суспільний, цивілізація, світогляд, Руссо.*

Рожина А. Д. Гете и Руссо: парадигма просветительской философии. В статье рассматриваются истоки интереса Гете к философскому и художественному наследию Ж. Ж. Руссо и прослеживается его роль в формировании и эволюции мировоззрения немецкого писателя. Отмечается, что под влиянием «Общественного договора» Руссо Гете была написана диссертация «О законодателях». Акцент сделан на духовной близости немецкого и французского просветителей, выразившийся в романе Гете «Страдания юного Вертера» и романе Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Показана связь между общественными и философскими взглядами Руссо и идеями романа Гете «Годы странствий Вильгельма Мейстера».

Ключевые слова: *просветитель, Гете, общественный, цивилизация, мировоззрение, Руссо.*

Rozhina A. D. Goethe and Rousseau: the paradigm of Enlightenment philosophy. The article examines the origins of interest of Goethe of philosophical and artistic heritage of J. J. Rousseau and traced its role in the formation and evolution of the worldview of the German writer. It is noted that under the influence of «Social contract» of Rousseau, Goethe was written dissertation «The legislature» The emphasis is placed on the spiritual closeness of the German and the French Enlighteners, expressed in Goethe's novel «The Sorrows of Young Werther» and Rousseau's novel «Julie, or the New Heloise». Showing the relationship between the social and philosophical views of Rousseau and ideas of Goethe's novel «Wilhelm Meister's Years of Travel».

Keywords: *enlightener, Goethe, public, civilization, worldview, Rousseau.*

В духовном облике Гете воплотилось все яркое и могучее, что было порождено эпохой Просвещения.

В работах В. Аветисяна, А. Аникста, И. Гузар, К. О. Конради, Э. Людвига, С. Тураева, К. Х. Циммермана, Б. Шалагинова исследованы биографические, мировоззренческие, историко-культурные и эстетические истоки и аспекты творчества Гете, определена парадигма его художественного метода и поэтики.

Особое место в творческом наследи Гете занимает французская литература. Приобщившись к ее достижениям с раннего возраста, он сохранил интерес к ней до конца жизни.

Проблема «Гете и французская литература» актуальна и многогранна. Однако до сих пор она не нашла в отечественном литературоведении своего целостного освещения.

В данной статье мы попытаемся раскрыть одну из граней этой проблемы — определить истоки интереса Гете к философскому и художественному наследию Ж. Ж. Руссо, обращенному к человеку в противовес дегуманизирующему началу, и проследить его роль в формировании мировоззрения немецкого писателя.

В своей художественной практике Гете творчески опирался на опыт французской литературы XVII–XVIII вв. «Мы сознавали так-

же, — писал он, — что обширный и прекрасный мир французской культуры дает нам немало возможностей и преимуществ» [6:356].

Слава Руссо, быстро распространившись во Франции, долетела до Германии. Его имя было у всех на устах. «Руссо и вправду много значил для нас» [6:356], — писал Гете в автобиографии. Произведения французского писателя снискали ему многочисленных поклонников. Гердер видел в Руссо учителя жизни. Кант говорил, что «женевский философ» научил его любить народ. Штюрмеры восприняли от французского мыслителя недоверие к идее буржуазного прогресса. «Он считает себя учеником Руссо, но он не слепой его последователь» [3:90], — характеризовал Гете И. К. Кестнер.

В Страсбургском университете Гете, интересовавшийся историей церкви, написал по государственному праву на латинском языке диссертацию «О законодателях» и успешно ее защитил 6 августа 1771 года. Декан факультета, вспоминая Гете в автобиографии, счел диссертацию «довольно опасной и кончил советом не публиковать таковую в качестве академической диссертации» [6:347].

Крамольным сочинением, вдохновившим Гете на написание работы, был, как считают гетеведы, «Общественный договор» (1762) Руссо, хотя автор нигде его не назвал.

Для Гете Руссо — великий философ, который боролся «с внешним миром традиции» [6:436], стремясь освободить людей из ее оков. Если Вольтер подрывал основы церкви и религии, то Руссо посягал на большее — на всю систему угнетения и порабощения человека.

Рационалисты пытались сделать достижения науки доступными большинству людей, просветить, как шутивно сказал Вольтер, «одновременно и канцлера, и сапожника» [2:10].

С точки зрения Руссо, «энтузиазм общественного прогресса» [2:25] отнюдь не способствует умственному совершенствованию человечества, а наоборот убивает нравственные чувства в людях и подавляет в них естественные стремления к свободе.

Руссо — «первый культурный человек, отвернувшийся от культуры. В эпоху Возрождения господствовал идеал человека, облагороженного молодой цивилизацией и средой образованных людей. Из ненависти к тому, как затем испортила этот идеал аристократия, сделав его недоступным народу, Руссо проповедует уравнивание имуществ и скромный образ жизни» [2:30].

Согласно концепции Руссо, древние скифы, спартанцы, персы с их простой неприязнительной жизнью, основанной на уважении свободы, правды, независимости, превосходят культурные нации как физической силой, так и нравственностью.

Прочитав трактат Руссо «Рассуждения о науках и искусствах» (1750), Гете усвоил из него положение о том что, с усовершенствованием материально-технического уровня жизни люди становятся все хуже и хуже. Такая точка зрения вполне согласовывалась со взглядами юноши, соприкоснувшегося в Лейпциге с немецким бюргерством: «Религия, закон, сословные и имущественные обстоятельства, обычаи и привычки — все это царит лишь на поверхности городской жизни. Улицы, обрамленные великолепными домами, содержатся в чистоте, каждый достаточно пристойно ведет себя на них. Но тем заброшеннее часто выглядит все это изнутри, и внешняя благопристойность лишь, как тонкий слой штукатурки, прикрывает подгнившие стены, которые не сегодня-завтра рухнут с грохотом, тем более страшным, что он раздастся среди мирного ночного спокойствия» [6:223].

Под влиянием таких впечатлений в духе просветительского скепсиса Руссо создавалась комедия Гете «Совиновники» (1768–1769).

Очень много сочинения Руссо дали для идейно-художественного роста Гердеру. Он видел во французском философе критически мыслящего человека, который внес поправку в оптимистические взгляды просветителей, но политический радикализм Руссо и его отрицание прогресса в формах культуры для Гердера были неприемлемы. «Мы, в наш век, считал Гердер, уклонимся от своих задач, «если, подобно Руссо, будем восхвалять времена, которые прошли, которых не было» [7:135–136].

Учение Руссо об эволюции общества от первобытной свободы к законам цивилизованного мира нашли свое отражение в «Переписке об Оссиане и песнях древних народов» (1773) Гердера. По его мнению, поэзия, как и язык, в процессе своего развития утратили непосредственность и свежесть, силу мысли и выражения: «Поэзия, которая исконно была самой стремительной и уверенной дочерью человеческой души, стала шататься, хромать, спотыкаться; стихи превратились в гимназические упражнения» [5:43].

Эта работа, в которой Гердер провозгласил возврат к народному творчеству, привлекла Гете широтою горизонтов, открывавшихся ему и заставлявших его обрести совершенно новое понимание поэзии.

Гердер под влиянием Руссо открыл в Гете, который до встречи с ним «еще только искал себя» [1:58], самого Гете. Как образно «выразился французский критик Дюбос, то был «Гете до Гете». После Страсбурга внезапно возникает гений, чье творчество мгновенно покоряет всех» [1:58].

Свидетельством духовной близости Гете и Руссо является роман «Страдания юного Вертера» (1774). Произведение написано в том же жанре эпистолярного романа, к которому Гете обращался еще в детстве в процессе игрового обучения языкам, что и «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Руссо.

История, рассказанная в «Новой Элоизе», во многом похожа на роман Гете. Сен-Пре и Вертер — каждый любит женщину, отвечающую ему взаимностью, но при этом не имея возможности заключить с ней брак. Оба героя с уважением относятся к своим соперникам. Но если Сен-Пре, потеряв свое счастье, находит силы трудиться, Вертер оказывается слабее духом и кончает жизнь самоубийством.

Современников Руссо и Гете восхитила поэзия чувств, волнующая картина жизни человеческого сердца. Для читателей романа переживания главного героя, писал А. Аникст, имели не только личное значение. «Раскованность его чувств, их сила, любовь к природе — все это выдавало в нем человека нового склада, поклонника учения Руссо, революционизировавшего все мышление современного ему мира» [1:122].

Как отмечал Н. Вильмонт, в период работы над «Вертером» Гете еще не читал «Исповеди» (1782–1789) Руссо, она «попала ему в руки лишь много лет спустя» [3:97]. Несмотря на это, роман Гете пронизывает тот же дух «гордого плебейского самоутверждения» [3:98], что и произведение Руссо.

В 1772 году, приехав в Вецлар для прохождения юридической практики, Гете пережил неудачную любовь к Шарлотте Буфф, уже обрученной с И. К. Кестнером. Рассказывая впоследствии в мемуарах о чувстве, пережитом им в те месяцы и о днях, проведенных рядом с Лоттой, Гете приводит цитату из седьмого письма пятой части романа Руссо «Новая Элоиза»: «Тот, кто вспомнит, что сказано

о счастливо несчастном друге новой Элоизы, поймет меня: «Сидя у ног возлюбленной, он будет мять коноплю, не зная другого желания, как мять коноплю сегодня, завтра, послезавтра — всю жизнь» [6:394].

С общественными и философскими взглядами Руссо, оказавшими огромное влияние на всю европейскую мысль конца XVIII — начала XIX века, тесным образом связаны идеи романа Гете «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–1829).

Гете не выступает за ломку существующих институтов государственной власти. Он «ищет золотой середины между сильной властью и индивидуальной свободой граждан» [1:487]. «Главное для нас — перенять все блага просвещения и избавиться от его вредных последствий» [4:354] — гласит один из основных принципов основываемой колонии, и в нем слышны отзвуки руссоистского учения.

С Руссо связана в романе и идея труда на благо общества. «Однако если для Руссо идеалом является отдельный производитель, то Гете считает возможной кооперацию ремесленников» [1:488].

Идея странствия как одного из элементов воспитания также восходит к Руссо. В романе «Эмиль, или О воспитании» (1762) один из его разделов посвящен именно путешествиям. «Путешествие без цели, как учение без цели, — считал Руссо, — ничего не стоит» [1:488]. Целью путешественников Гете является благополучие общества и отдельных индивидов.

Руссо вошел во французскую литературу подлинным новатором. Одним из первых ее прозаиков он, по словам Стендаля, «ввел в моду природу» и воспел прелесть ее естественных ландшафтов.

Яркие картины альпийских пейзажей, нарисованные талантливым художником слова, звучат подлинным гимном природе, ее величю, могуществу и красоте. «Нет ничего печальней, как вид местности, голой и лишенной растительности, не открывающей взгляду ничего, кроме камней, ила и песков. Но оживленная природой и одетая в брачные одежды, среди вольных источников и пеня птиц, земля являет человеку в гармоническом сочетании трех своих царств зрелище, полное жизни, занимательности и обаяния, — единственное на свете, которое никогда не утомляет ни глаз, ни сердца» [8:630–631].

Пейзажные образы и картины — не самоцель писателя, они тесно связаны с реальной

жизнью героев Руссо, их чувствами и стремлениями и являются средством познания действительности, художественным выражением лирического настроения.

Культ природы лег в основу идеологии литературного движения «Буря и натиск».

Учение французского философа определило на всю жизнь глубокий интерес к природе Гете. Природа была в центре его мировоззрения. Но эта проблема требует своего дальнейшего изучения.

Литература

1. Аникст А. Творческий путь Гете / А. Аникст. — М. : Худож. лит., 1986. — 544 с.
2. Верцман И. Жан-Жак Руссо / И. Верцман. — М. : Худож. лит., 1976 — 310 с.
3. Вильмонт И. Гете. История его жизни и творчества / И. Вильмонт. — М. : Худож. лит., 1969. — 335 с.
4. Вольтер. Эстетика / Вольтер ; [пер. с фр. Л. Зонина и Н. Наумов]. — М. : ГИХЛ, 1974. — 390 с.
5. Гердер И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер ; [пер. с нем. коллектив переводчиков]. — М. ; Л. : Искусство, 1959. — 392 с.
6. Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И. В. Гете ; [пер. с нем. Н. Ман]. — М. : Худож. лит., 1969. — 608 с.
7. Конради К. О. Гете. Жизнь и творчество. : в 2 т. Т. 1. Половина жизни / К. О. Конради; [пер. с нем. Н. Берновская и др.]. — М. : Радуга, 1987. — 592 с.
8. Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения : в 3 т. Т.3 / Ж. Ж. Руссо; [пер. с фр. Н. И. Немчинов, А. А. Худадов]. — М. : ГИХЛ, 1961. — 727 с.

УДК 821.111(73).09

А. П. Краснящих

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Инфантилизм и псевдоинфантилизм в американской литературе XX века

Краснящих А. П. Инфантилизм і псевдоінфантилізм в американській літературі XX століття. Тенденція до самоідентифікації, усвідомлення себе Північною Америкою крізь образ дитини, теми дитинства та мотив ювенальності, видозмінюючись та набуваючи різних форм, тримається в американській літературі протягом усього XX століття. Якщо інфантилістський (умовно кажучи, «фолкнерівський») етап у розвитку теми дитинства та образу дитини в американській літературі розглядати як реакцію на первісний («марк-твенівський») етап, а псевдоінфантилістський — як реакцію на «фолкнерівський», то, із цього погляду, на рубежі XX і XXI століть у літературі США відбувається ще одна реакція на реакцію, пов'язана із творчістю Чака Паланіка. Шлях американської літератури від Марка Твена до Чака Паланіка, якщо дивитися на неї крізь призму теми дитячості й образ дитини як справжнього американця, відзначений такими віхами (літературними фігурами): 1) душевно міцні й здорові юні американці Том Соєр і Гек Фінн; 2) тридцятирільохрічний Бенджі Компсон — клінічний ідіот, який залишився на рівні розвитку шестирічного; 3) Рендел Макмерфі, який імітує божевільня; 4) Віктор Манчіні, який страждає роздвоєнням особистості.

Ключові слова: *інфантилізм, псевдоінфантилізм, література США, образ дитини, тема дитинства, мотив дитячості.*

© Краснящих А. П., 2014

Краснящих А. П. Инфантилизм и псевдоинфантилизм в американской литературе XX века. Тенденция самоидентифицирования, осознания себя Северной Америкой через образ ребенка, темы детства и мотив ювенальности, видоизменяясь и принимая различные формы, держится в американской литературе в течение всего XX века. Если инфантилистский (условно говоря, «фолкнеровский») этап в развитии темы детства и образа ребенка в американской литературе рассматривать как реакцию на первоначальный («марктовенский») этап, а псевдоинфантилистский — как реакцию на «фолкнеровский», то, с этой точки зрения, на рубеже XX и XXI веков в литературе США происходит еще одна реакция на реакцию, связанная с творчеством Чака Паланика. Путь американской литературы от Марка Твена до Чака Паланика — если смотреть на нее сквозь призму темы детства и образа ребенка как настоящего американца — отмечен следующими веками (литературными фигурами): 1) душевно крепкие и здоровые юные американцы Том Сойер и Гек Финн; 2) тридцатитрехлетний, оставшийся на уровне развития шестилетнего, клинический идиот Бенджи Компсон; 3) имитирующий сумасшествие Рэнделл Макмерфи; 4) страдающий раздвоением личности Виктор Манчини.

Ключевые слова: *инфантилизм, псевдоинфантилизм, литература США, образ ребенка, тема детства, мотив детства.*

Krasniashchykh A. P. Infanthility and pseudoinfanthility in 20th century American literature. A self-identification tendency, as well as North America's self-realization through a child image, infancy subjects and juvenility motif, although altering in forms and details, held their grounds firmly through all 20th century. Treating the "infantilistic" (speaking conditionally, "Faulknerian") stage in development of the infancy motif in the American literature as a response to the primary ("Marktwainian") stage leads to an important discovery that now, on the turn of 21st century, yet another "response to the response" (concerned mostly with Chuck Palahniuk's works) is taking place. The path from Mark Twain to Chuck Palahniuk traversed by the American literature is marked by such milestones (literary figures): 1) good-spirited, robust young Americans Tom Sawyer and Huck Finn; 2) Benjie Compson, a thirty-year-old clinical idiot stuck in the six-year-old phase; 3) insanity-simulating Rendell McMurphie; 4) schizophrenic Victor Mancini.

Keywords: *infanthility, pseudoinfanthility, US literature, child image, infancy subject, childishness motif.*

Литература США — одна из самых молодых национальных литератур, к тому же, в отличие от большинства других, не имеющая явных фольклорных корней (индейский и негритянский фольклоры хоть и оказали на ее развитие определенное влияние, но все же не стали основополагающими ее компонентами — так, как в литературах Латинской Америки). Держась поначалу в русле (и, частично, в тени) литературных направлений Европы, ближе к середине XIX века литература США благодаря Ф. Куперу (фронтир, кодекс чести настоящего мужчины), Г. Торо (теория «гражданского неповиновения»), У. Уитмену (идеи «мировой демократии» и космизма человека), Г. Мелвиллу и другим писателям, их творчеству, формирует собственный национальный характер и даже создает два новых литературных жанра — детективный и новеллу ужасов (оба — Э. По). Однако как отдельную от европейской американская литература в ту эпоху еще себя не мыслит и поэтому не считает себя ни слишком юной, ни начинающей по сравнению со старыми мировыми литературами.

Литературное отделение Северной Америки от Европы началось в конце XIX века с национальных романов Марка Твена, и началось оно с образа ребенка и мотива детства и детства. В романах «Приключения Тома Сойера» (1876) и «Приключения Гекльберри Финна» (1884) — о последнем Э. Хемингуэй

сказал, что вся американская литература вышла из этой великой книги — жизненная крепость, дерзкий юмор и душевная отзывчивость юных американцев противопоставлены косности, лицемерию и фальши взрослого мира — той Америки, что некогда была сформирована Европой: европейскими переселенцами, их религиозными и политическими убеждениями и традициями. Начиная с Марка Твена, Новый Свет в своей литературе осознает себя иным, отдельным и, главное, молодым по отношению к культуре Старого Света с ее устаревшими принципами и ценностями.

Эта тенденция — самоидентифицирование, осознание себя Северной Америкой через образ ребенка, темы детства и мотив ювенальности — видоизменяясь и принимая различные формы, продержится в американской литературе в течение всего XX века.

Характером развития и проблематикой американской литературы XX века занимались многие ведущие литературоведы, среди отечественных — Н. Высоцкая [2], Т. Денисова [4] и А. Козлов [6], среди российских — Н. Анастасьев [1], Б. Гиленсон [3], А. Зверев [5], — однако проблема инфантилизма и псевдоинфантилизма литературы США XX века как одна из форм заявленной выше литературной тенденции, насколько нам известно, ни ими, ни западными учеными не рассматривалась. Тем не менее, при анализе и исследовании она способна выявить в характере американской лите-

ратуры новые специфические черты, важные для понимания путей ее развития.

Поэтому целью данной статьи становится определение идейно-художественных параметров данной тенденции, а задачами — анализ закономерностей ее проявлений в творчестве американских писателей XX века и вариативности этих проявлений.

Итак, продолжим. После национальных романов Марка Твена не только американская литература осознает себя через мотив детства и образ ребенка, но и вскоре европейская — старая — литература начинает воспринимать американскую посредством этого мотива и этого образа. Если в XIX веке Новый Свет предстал в глазах европейца как нечто полусвое-получужое, другой Европой, только более дикой и экзотичной, то в XX веке Северная Америка для Европы и ее литератур — это нечто абсолютно другое, чужое, новое и даже не поддающееся осмыслению при помощи традиционных критериев и подходов. Именно такой — непонятной, юной, иной (а еще — непосредственной, витальной) выглядит Америка в изображении ее европейскими литераторами. Недаром Франц Кафка свой первый абсурдистско-сновиденческий роман назвал «американским» (Макс Брод, друг и душеприказчик Кафки, публикуя в 1927 году безымянную рукопись незаконченного романа, дает ему название «Америка») и делает Америку местом действия своего произведения, а главным героем — шестнадцатилетнего Карла Росмена — невинного, наивного и просто-сердечного. Характерно, что черты детскости можно найти даже в образах «плохих» взрослых американцев, например, в «Господине из Сан-Франциско» (1915) И. Бунина или в «Мистере Твистере» (1933) С. Маршака.

Однако вернемся к самосознанию американской литературы. Трудно определить точно, когда, в чьих текстах американская литература впервые ощутила, что мотив детскости и образ ребенка являются ее национальным брендом — таким же, как образы индейцев и ковбоев, описание прерий и фронта, «золотой лихорадки», как идеи «мировой демократии» и «гражданского неповиновения» и др. Брендом, который успешно презентует Америку в глазах Европы, который с легкостью впитывает и кристаллизует такие важные для этой презентации национальные понятия, как «американская мечта» и «американский идеал», а значит — брендом, интерес

к которому следует всемерно поддерживать. Уже в «северных» циклах рассказов Дж. Лондона герои — как дети, так и взрослые — изображаются посредством ювенальных характеристик: непостоянства, прямодушия, максималистичности, они романтичны и открыты всем людям и жизни как таковой. Таков же — с учетом специфики хемингуэвского художественного мира — и Ник Адамс в сборнике рассказов «В наше время» (1925) и многие другие герои Э. Хемингуэя.

«Взрослых детей» и «детский мир» можно без труда разглядеть и в рассказах О. Генри, и в романах Дж. Дос Пассоса, С. Льюиса и Ф. С. Фицджеральда. Причем в романах Ф. С. Фицджеральда, как и в романах Э. Хемингуэя, «детскость» все больше и больше приобретает видоизмененные черты: детская непосредственность превращается в эксцентричность, максимализм — в бунтарство против мира вообще, а жизнерадостность — в веселую агрессивность. Бунтарство и агрессивность в героях Э. Хемингуэя и Ф. С. Фицджеральда еще не главные качества; главными, определяющими они станут у героев У. Фолкнера, в характере которых агрессивность неповзрослевших, глубоко обиженных на мир детей перерастает в манию, неконтролируемую жажду насилия и страстное желание разделаться с этим миром (Джо Кристмас из «Света в августе» [1932]), а эксцентричность — в психопатологию (Бенджи Компсон, «Шум и ярость» [1929]). (Разумеется, наряду с патологическими инфантилами в текстах У. Фолкнера встречаются и вполне нормальные дети и взрослые — так что абсолютизировать эту тенденцию было бы неверным, к тому же в поздних произведениях, например в «Осквернителе праха» [1948] У. Фолкнер обращается к традиционной [т.е. нормированной] подаче образа молодой Америки и юного американца: честного, прямодушного, с обостренным чувством человечности и справедливости, вообще — для полноты картины с У. Фолкнером следует сказать, что, по мнению многих его исследователей, история возмужания мальчика и открытия им окружающего мира — типичный для У. Фолкнера и даже излюбленный им сюжет.)

Однако, по всей видимости, ни в текстах У. Фолкнера, ни, тем более, в текстах Ф. С. Фицджеральда и Э. Хемингуэя американская литература еще не имеет дело с псевдоинфантилизмом; их герои — неповзрослевшие, вернее — недовзрослевшие де-

ти, которым — вследствие исторических катастроф — не дали возможности нормально повзрослеть и, исчерпав естественный путь движения от ребенка к мужчине, стать полноценным взрослым человеком: ответственным за свои поступки и адекватно, реалистически воспринимающим окружающую действительность. Художественный мир Э. Хемингуэя, как и художественный мир У. Фолкнера, не предполагает иронической интонации по отношению к таким героям и воспитывает в читателе соответствующее — серьезное, сочувственное — отношение к ним в их качестве инфантилов.

Новое звучание — но все еще не псевдоинфантилизм — тема инфантилизма получает в романе (да и во всем немногом творчестве) Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951), в котором шестнадцатилетний Холден Колфилд панически боится и не хочет взрослеть — становится таким же лживым, двуличным приспособленцем, как все взрослые — и мечтает спасти маленьких детей от пропасти взросления. Если фолкнеровские герои являются инфантилами, не осознающими, что они инфантилы, и несут его бремя как своего рода первородный грех цивилизации и сложившихся исторических условий, то для Холдена Колфилда невзросление — принципиальная осознанная позиция, если так можно выразиться, гражданский выбор (в творчестве Дж. Д. Сэлинджера мотив детскости и образ ребенка вбирают в себя еще один традиционный американский бренд — идею гражданского неповиновения).

Такими же — бунтующими против закрепощенного фальшью и потребительства «взрослого» мира — предстают в середине 1950-х и герои битнической литературы в произведениях А. Гинзберга, Дж. Керуака и др. Однако уже в начале 1960-х тема инфантилизма в литературе США все больше и больше приобретает иронический, саморефлексирующий оттенок и превращается в тему псевдоинфантилизма, а герои-инфантилы — в героев-псевдоинфантилов: взрослых людей, специально вырабатывающих в себе детскость, чтобы противостоять никуда не годному — ни с точки зрения морали, ни с точки зрения культуры — окружающему их миру. Это уже не неповзрослевшие дети фолкнеровских времен, а взрослые люди, прошедшие естественный путь от детства к возмужанию, но, увидев, что этот «взрослый мир» на самом деле из себя представляет, вернувшиеся по той

же дороге в детство. Это — а также сквозная, как и во всем постмодернизме (а 1960-е — это время перехода всей культуры на постмодернистские рельсы), ирония, в том числе и самоирония — характеризуют тему псевдоинфантилизма и отличают героя-псевдоинфантила от инфантила. Герой-псевдоинфантил, по сути, добр и неагрессивен, у него вполне реалистичное отношение к миру, к его нравственным изъянам и порокам, но он, псевдоинфантил, предпочитает смотреть на мир глазами ребенка: непосредственного, живущего по своим — детским — правилам и не принимающего правил «взрослого мира». Героя-псевдоинфантила в полной мере характеризует христианская установка «будьте как дети», более того, псевдоинфантил американской литературы и есть Иисус Христос своей эпохи. Рэнделл Макмерфи из «Над кукушкиным гнездом» (1962) К. Кизи, Дон Шимода из «Иллюзий» (1977) Р. Баха, герои «Козлоюноши Джайлса» (1966) и «Заблудившись в комнате смеха» (1968) Дж. Барта, «В арбузном сахаре» (1964) и «Аборта» (1966) Р. Бротигана — как неоднократно указывалось литературной критикой, это образы, отсылающие читателя непосредственно к фигуре Иисуса Христа и его крестному пути. Они такие же преступники перед миром и обществом, каким был основатель христианства. (Справедливости ради следует отметить, что к образу Христа мотив детскости в американской литературе апеллировал еще на предыдущем этапе, в творчестве У. Фолкнера, однако тогда эти «апелляции» еще были единичными, тенденцией же они стали именно в эпоху постмодернизма.)

Если инфантилистский (условно говоря, «фолкнеровский») этап в развитии темы детства и образа ребенка в американской литературе рассматривать как реакцию на первоначальный («марктовенский») этап, а псевдоинфантилистский — как реакцию на «фолкнеровский», то, с этой точки зрения, на рубеже XX и XXI веков в литературе США происходит еще одна реакция на реакцию, связанная с творчеством Чака Паланика. Герои его романов: «Невидимок» (1992), «Уцелевшего» (1999), «Дневника» (2003) — это псевдоинфантилы, сознательно не принимающие общество потребления и бунтующие против него, но подсознательно (отсюда перенасыщенность его, Ч. Паланика, художественного мира двойниками) всеми силами стремящиеся укорениться в этом обществе. Это конформисты и неконформисты одновременно, в их характерах уживаются бунтар-

ство и полная апатия, агрессивность и доброта, стремление к насилию и жажда социальной справедливости. Особенно это хорошо видно на примере героя романа «Удушье» (2001) Виктора Манчини — двадцатитрехлетнего афериста и сексоголика, — который узнает, что является — в глазах своей матери — Иисусом Христом, и которому, чтобы повзрослеть, необходимо свою мать убить. Виктор Манчини, как и герои других романов Ч. Паланика, — это инфантильный псевдоинфантил, взрослый человек, сложивший с себя ответственность за происходящее в мире и вернувшийся в детство, но не нашедший там защиты от своих страхов и комплексов и теперь пытающийся отыскать способ снова стать взрослым. Что ему никак не удается.

Таким образом, путь американской литературы от Марка Твена до Чака Паланика — если смотреть на нее сквозь призму темы

детскости и образа ребенка как настоящего американца — отмечен следующими вехами (выделим только самые знакомые, ключевые для этого пути литературные фигуры): 1) душевно крепкие и здоровые юные американцы Том Сойер и Гек Финн; 2) тридцатитрехлетний, оставшийся на уровне развития шестилетнего, клинический идиот Бенджи Компсон; 3) имитирующий сумасшествие Рэнделл Макмерфи; 4) страдающий раздвоением личности Виктор Манчини.

Разумеется, данная статья — в силу широты самой темы — не может претендовать на полноту охвата материала. Так, за ее пределами осталось творчество Дж. Апдайка, Дж. Ирвинга, Г. Миллера, Э. Олби, Н. Мейлера, У. Сарояна и многих других американских писателей, безусловно, также интересное для рассмотрения в контексте выявленной тенденции.

Литература

1. Анастасьев Н. А. Владелец Йокнапатофы / Н. А. Анастасьев. — М. : Книга, 1991. — 413 с.
2. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ — початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму / Н. О. Висоцька. — К. : Видавничий центр КНЛУ, 2010. — 456 с.
3. Гиленсон Б. А. История литературы США / Б. А. Гиленсон. — М. : ИЦ «Академия», 2003. — 704 с.
4. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Н. Денисова; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. — 486 с.
5. Зверев А. М. Дворец на острие иглы : Из художественного опыта ХХ века / А. М. Зверев. — М. : Советский писатель, 1989. — 410 с.
6. Козлов А. С. Литературоведение Англии и США ХХ века / А. С. Козлов. — Симф. : Таврида, 1994. — 248 с.

УДК 821.111 (73) — 31. 09

О. М. Кравець

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Специфіка маргінального героя в американській літературі другої половини ХХ століття

Кравець О. М. Специфіка маргінального героя в американській літературі другої половини ХХ століття. Статтю присвячено дослідженню романної спадщини американських письменників єврейського походження С. Беллоу й Ф. Рота в аспекті національної ідентичності в умовах мультикультуралізму американської літератури, а також виявленню типологічних рис «маргінального» героя в романах зазначених письменників. Конфлікт маргінальної особистості зі «стандартизованим» світом зумовлює посилення її потреби у внутрішній і творчій свободі, прагнення «вийти за межі» і бунтарство. Герої С. Беллоу намагаються протистояти абсурдній дійсності, створюючи власний світ любові й співчуття. Персонажі романів Ф. Рота прагнуть подолати «внутрішню чужість» і вибирають шлях саморефлексії з метою віднайти особисту свободу, однак розчаровуються і залишаються у своєму замкнутому світі.

Ключові слова: *маргінальність, маргінальний герой, роман.*

Кравець Е. Н. Специфика маргинального героя в американской литературе второй половины XX столетия. Статья посвящена исследованию романного наследия американских писателей еврейского происхождения С. Беллоу и Ф. Рота в аспекте национальной идентичности в условиях мультикультурализма американской литературы, а также выявлению типологических черт «маргинального» героя в романах обозначенных писателей. Конфликт маргинальной личности со «стандартизированным» миром обуславливает усиление потребности во внутренней и творческой свободе, стремление «выйти за пределы» и бунтарство. Герои С. Беллоу пытаются противостоять абсурдной действительности, создавая собственный мир любви и сострадания. Персонажи романов Ф. Рота стремятся преодолеть «внутреннюю чуждость» и выбирают путь саморефлексии с целью обрести личную свободу, однако разочаровываются и остаются в своем замкнутом мире.

Ключевые слова: маргинальность, маргинальный герой, роман.

Kravets O. M. Specificity of a marginal hero in American literature of the second half of the XX century. The present article focuses on both researching the novel heritage of the American Jewish writers S. Bellow and F. Roth from the point of view of national identities in the environment of American literature multiculturalism and revealing the typological features of the “marginal” hero in the above mentioned writers’ works. The conflict of marginal personality with the “standardized” world predetermines strengthening of its requirement in internal and creative freedom, aspiration to “exceed boundaries” and rebelliousness. S. Bellow’s characters try to resist absurd reality, creating their own world of love and sympathy. F. Roth’s novels characters try to overcome “internal strangeness” and choose the way of selfreflection with the purpose of finding the personal freedom, however disappoint and remain in their reserved world

Key words: marginality, marginal hero, novel.

Поняття «маргінальності» й проблема «маргінального» героя набувають значущості в американській літературі з середини ХХ століття, оскільки пов’язані зі змінами в концепції американської культури загалом.

Актуальність нашої роботи визначається, по-перше, тим, що «маргінальність» дотична важливій проблемі американського суспільства — проблемі мультикультуралізму, яка у зв’язку з процесами світової глобалізації набуває все більшого значення і здобуває статус культурної, політичної й соціальної концепції.

Проблема мультикультуралізму в США пов’язана з феноменом «етнічного плюралізму» й одвічною проблемою «пошуків коріння», яка значною мірою тяжіє до образу «ризми», що передбачає переплетення й множинність первнів. Відповідно художнє відображення цих процесів у літературі потребує подальшого вивчення. По-друге, зазначені проблеми пов’язані з «поліжанровістю» американської літератури, а також тенденціями до «розмивання» чітких меж жанрів.

Мета статті полягає у виявленні рис маргінального героя в романах сучасних американських письменників С. Беллоу і Ф. Рота. Об’єктом дослідження є романи С. Беллоу «Герцог» і Ф. Рота «Випадок Портного». Методологічну основу дослідження складають роботи вітчизняних та зарубіжних учених, присвячених проблемам теорії та історії літератури (Н. Висоцька [2], Т. Денисова [4], М. Новикова [7], М. Тлостанова [10] та ін.).

В середині ХХ ст. логоцентрична культурна парадигма змінюється на плюралістичну, яка пов’язана з феноменом культурного пог-

раниччя. Відповідно в американській літературі простежується зміщення акцентів: поступово виокремлюється література, що порушує питання національних ідентичностей усередині мультикультурного соціального універсуму Америки [2; 5; 10].

Творчість Сола Беллоу (1915–2005) і Філіпа Рота (1933), представників третього покоління єврейських американських письменників, — оригінальне явище в американській літературі другої половини ХХ століття. В романістиці письменників знайшли відображення провідні тенденції доби: тяжіння до інтелектуалізації та філософської рефлексії, а також увага до питань національної ідентичності й етнічної своєрідності в умовах мультикультуралізму США, що зумовлює актуальність вивчення творів цих митців.

Процес становлення американської єврейської літератури дослідники поділяють на три періоди. Відповідно, визначають три покоління представників американської єврейської літератури, «одночасно присутніх у двох світах — суто єврейському і власне американському» (С. Фішман, О. Калужина): 1) перші три десятиліття ХХ століття (М. Антін, А. Єзерська, Л. Льюїсон, Д. Фрідман); 2) 1930–1950-і роки (Ч. Резніков, Дж. Епстейн, С. Берман, А. Кейзин); 3) 1950–1960-і — 2000-і роки (С. Беллоу, Е. Візель, Х. Голд, Б. Маламуд, Ф. Рот, Дж. Хеллер, Д. Шварц) [5:5].

У вітчизняному літературознавстві проблемам пошуків національної й конфесійної ідентичності, маргінальності героїв в творчості американських письменників присвячено

роботи І. Бельцер, М. Бронич, Т. Венедиктової, Н. Висоцької, О. Калужиної, О. Механікової та ін.

Визначення категорії «маргінальності» належить американському соціологу Р. Парку, який увів його на початку ХХ ст. для позначення ситуації неадаптації іммігрантів до нових соціальних умов та виявлення її соціально-психологічних наслідків. Згодом сфери функціонування поняття маргінальності розширились, воно увійшло в обіг літературознавства, філософії та культурології.

Феномен маргінальності (від лат. *margo* — край, межа) пов'язаний із поняттями «межовий», «лімінальний». Витоки категорії маргінальності беруть початок із давньої опозиції загальносвітової культури «свій/чужий» та похідних семантичних опозицій «центр/околиця, периферія», «сакральний/профанний» тощо, причому важливими є обидва складники опозицій.

Тільки існування «священного центру», культурного «дому», що існує хоча б у мріях і національно-релігійних «заповідях» (як це було з іудейським народом), забезпечує культурну невмирущість «емігрантам» [7]. Другий складник опозицій також є значущим, оскільки зумовлює соціальну прагматично-стабілізуючу функцію. Зародження й становлення нових соціальних структур і відносин відбувається саме на «периферії», через подолання «хаосу», коли змінюються орієнтири та відновлюється система цінностей (А. ван Геннеп, М. Еліаде, В. Тернер, В. Топоров).

Поняття літературний герой-маргінал на сьогодні визначається як «серединний», «амбівалентний», «межовий», що вживаються як синоніми (У. Аллен, О. Калужина, О. Механікова). Загалом поняття маргінальності припускає відсторонену, відчужену позицію героя щодо світу соціальних, релігійних і моральних цінностей. Маргінальність героїв може визначатися їхньою «внутрішньою чужістю» (Т. Агапкіна), що маркує етнічну й екзистенціальну інакшість.

Тотальний конфлікт маргінальної особистості з «механізованим», «стандартизованим» світом зумовлює посилення її потреби у внутрішній і творчій свободі, прагнення «вийти за межі», бунтарство та сприймання «лімінального» стану як повсякденного. Недосяжність очікувань, соціальне й духовне відчуження особистості призводить до того, що іронія та самоіронія постають основними способами світосприйняття.

Художній світ творів С. Беллоу представляє своєрідну «філософію в образах» [6:7]. В романах письменника «Пригоди Огі Марча» (1959), «Гендерсон, король дощу» (1959), «Герцог» (1964) зображено світ очима індивіда, що усамітнівся і цілком віддався створенню власного світу шляхом рефлексії.

Герцог (повне ім'я — Мозес Елкана Герцог) — головний герой однойменного роману, за походженням єврей з російським корінням. Народившись у Канаді (Монреаль), він здобув освіту й «зробив кар'єру» в Америці. Мозес Герцог — професор, викладач, автор відомих праць з історії та філософії. Як особистість з витонченою духовною організацією й високим інтелектом, предметом власних наукових досліджень він обирає суголосний свій натурі напрям романтизму. Мозес, занурюючись у минуле, намагався знайти витоки сучасного та майбутнього, встановити зв'язок часів, щоб минуле зробити міцним фундаментом для буття кожної людини і для людства загалом.

Художній часо-простір роману «Герцог» є «мозаїчним»: це знакові міста Америки та Європи середини ХХ століття, якими подорожує герой роману С. Беллоу в пошуках відповідей на онтологічні питання, намагаючись досягнути сенс людського буття. Здатність до постійної рефлексії провокує героя не тільки до аналізу «межових» ситуацій власного життя, але й до критики сучасних філософських ідей та вчень, до виявлення витоків споживацького масового суспільства США, до сумнівів щодо основних принципів «успішного» американського образу життя.

Домінування «єгоцентризму», прагматизму, конформізму в суспільному житті тогочасної Америки викликали протест інтелектуала Мозеса Герцога, наслідками якого були написані власноруч листи-звернення до рідних і близьких, живих і мертвих, президента, письменників, філософів, що залишились невідправленими. «Що це значить, бути людиною? В місті. В столітті. В масі. Трансформованим наукою. Під владою сили. Предметом постійного контролю. В умовах суцільної механізації. Після краху радикальних надій. В суспільстві, в якому відсутня комунікабельність і девальвована особистість» [1:18].

Вируючий потік думок настільки захоплював професора, що він занурювався в «іншу реальність», втрачаючи над собою контроль, робив довгі паузи під час власних лекцій, відволікався на написання листів, в той час як аудиторія сиділа в очікуванні: «Якщо

я втрачаю глузд, то нехай буде так, думав Мозес Герцог» [1:7].

Спроба Герцога вийти «за межі» поверхневих «механізованих» стосунків призводить до розірвання звичних комунікативних зв'язків із сім'єю, друзями, колегами, які зрештою заміщує віртуальне епістолярне спілкування. Невідправлені листи Мозеса до «інших» стають проявом відчуженої особистості, яка прагне подолати відчуження та віднайти самість.

Усталене й успішне життя відомого професора-гуманітарія несподівано руйнується. Мозес Герцог переживає «межову» кризову ситуацію і в особистому житті (два невдалих одруження, зрада другої дружини з другом; вважав себе люблячим, але поганим батьком, а власним батькам – невдячним сином), і в духовній та інтелектуальній сферах (усвідомлення власного духовного занепаду як особистості).

Герцог доходить висновків, що найважливішою для людини є категорія повсякденного існування, апелюючи до філософських ідей Паскаля і Монтеня. Відповідно герой віддає перевагу духовній наповненості повсякденного буття. Проте спроба героя налагодити особисте життя і вдруге створити шлюб із «сучасною діловою жінкою-інтелектуалом» (Маделін) зазнає краху. Замість очікуваного синтезу подружнього життя й інтелектуального партнерства брак обертається одночасно і трагедією, і фарсом для персонажа.

Рефлексія головного героя виступає рушійною силою сюжету. Листи-послання представляють своєрідну форму монологу свідомості Мозеса, який намагається осмислити важливі соціальні й філософські проблеми, знайти «певний інтелектуальний синтез ідей доби» [6].

Приєм «подвійного монологу» розподіляє структуру оповіді головного героя на два рівні: буття (спогади минулого) та ідей (існують незалежно), що виводить «особисте» на рівень загальнолюдського. Портретні характеристики також виявляють «двоїсту сутність» героя: у дзеркалі професор не може позбутися своєрідного двійника — «примари власного обличчя».

Мозес постійно відчуває стан «двоїстості», «розщепленої особистості», вдається до інтелектуального бунту, прагне переробити увесь світ, проте не має сил цього зробити. В романі осмислюється платонівська ідея щодо кохання як єдиної реальної сили, спроможної подолати смерть, надихнути людину на пошуки істини та змінити світ. Внутріш-

ній конфлікт героя ґрунтується на неможливості дійти згоди зі своєю власною природою. Герцог постійно перебуває у пошуках сутності людини та її життя, онтологічних понять добра, життя, любові, смерті.

Головними проблемами творчості Ф. Рота є також маргіналізація як соціальне й духовне відчуження. Бунт головного героя проти масового суспільства, нівеляції особистості пов'язаний із загальним рухом нонконформізму. Персонажі творів Ф. Рота («Випадок Портного» (1969), «Професор бажання» (1977), «Контржиття» (1986)) виступають проти будь-яких стереотипів, проти домінування релігійних і соціальних табу. Герої письменника виявляють «внутрішню чужість» і до єврейського етносу, і до американського суспільства.

Герой роману «Випадок Портного», Алекс Портной, зображений також у «межовій» ситуації: віковий (тридцять три роки) та духовний (період зміни світогляду). Розчарування в особистому житті провокують до втечі в Ізраїль, проте в цій державі він не позбавляється відчуття «чужості», як і в рідному місті Ньюарк.

Батьків Алекса хвилювала проблема збереження етнічної ідентичності, тому з дитинства в його сім'ї у вихованні сина неухильно дотримувались традицій іудаїзму, однак це приводить до протилежних наслідків: Алекс виступає проти нав'язуваних сімейних цінностей та релігійних традицій. Проте «американська дійсність» також не стала рятівною для героя. Намагання пристосуватись до американського образу життя (символами якого в романі виступають національна гра бейсбол, гамбургер, кохання до «справжніх» американок) зазнає краху, «американська мрія» залишилась нездійсненною для Алекса.

Таким чином, маргінальний герой Ф. Рота постає як «внутрішньо чужий», сторонній власному середовищу (традиційного єврейства) й середовищу американських громадян. Характерна риса світовідчуття письменника — це подвійна маргінальність персонажів, реалізована у відчуженні від етнічної культури (єврейства) і, водночас, від національної культури (американської) [5:9].

Маргінальність у творах Ф. Рота найчастіше реалізується за допомогою іронії. Іронізуючи над традиційними стереотипами єврейського етносу й американської культури, письменник водночас показує трагізм ситуації, що полягає в домінуванні релігійних і соціальних табу.

Отже, американські письменники єврейського походження С. Беллоу і Ф. Рот звертаються до екзистенціальної проблематики в пошуках шляхів до протистояння конформізму, подолання відчуженості й самотності особистості. Герої С. Беллоу намагаються протистояти абсурдній дійсності, створивши свій власний світ любові й співчуття. Персонажі романів Ф. Рота

прагнуть перебороти «внутрішню чужість» і вибирають шлях саморефлексії, щоб знайти особисту свободу, але розчаровуються і залишаються у своєму замкнутому світі.

У цьому зв'язку, перспективу нашої роботи вбачаємо у подальшому виявленні типологічних рис «маргінальності» у творчості інших письменників.

Література

1. Беллоу С. Герцог : роман / С. Беллоу // Пер. с англ. В. А. Харитоновна; посл. А. М. Зверева. — М. : Панорама, 1991. — 352 с.
2. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ — початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму : монографія / Н. О. Висоцька. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2010. — 456 с.
3. Высоцкая Н. А. Транскультура или культура в транс? [Электронный ресурс] / Н. А. Высоцкая // Вопросы литературы. — 2004 — № 2. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/2/vys1.html>
4. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. — К. : Довіра, 2002. — 312 с.
5. Калужина О. В. Творчість Філіпа Рота в контексті американської єврейської літератури другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.04. — «Література зарубіжних країн» / Калужина Ольга Володимирівна. — Сімферополь, 2013. — 20 с.
6. Механікова О. О. Філософська проблематика і жанрова природа романів Сола Беллоу 1940–1960-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.04. — «Література зарубіжних країн» / Механікова Олена Олександрівна. — Сімферополь, 2010. — 20 с.
7. Новикова М. О. Міфи та місія. — К. : Дух і літера, 2005. — 432 с.
8. Парк Р. Культурный конфликт и маргинальный человек / Р. Парк // Общественные науки за рубежом. — Серия 11 : Социология. — М., 1998. — № 2. — С. 172–173.
9. Рот Ф. Случай Портного : [роман] / Ф. Рот; [пер. с англ. С. Коровина]. — СПб : Лимбус Пресс, 2003. — 288 с.
10. Тлостанова М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца ХХ века. / М. В. Тлостанова. — М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. — 400 с.

УДК 821.111(73)

А. С. Кравченко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Постмодерністська проблематика роману Е. Л. Доктороу «Регтайм»

Кравченко А. С. Постмодерністська проблематика роману Е. Л. Доктороу «Регтайм». Статтю присвячено вивченню проблематики роману «Регтайм» Едгара Лоуренса Доктороу з позиції таких характеристик літератури постмодернізму як децентрація, постмодерністська чутливість, фрагментарність та мозаїчність структури тексту. Зроблено спробу визначити особливості стильової стратегії письменника як творця «нового» історичного минулого. Проведено паралелі між проблемами, що порушуються в романі «Регтайм» та основними рисами постмодернізму. Зроблено висновок про естетичну вартість творчості Е. Л. Доктороу — одного з найвидатніших представників жанру історіографічної метапрози американського постмодернізму.

Ключові слова: сучасна американська література, проблематика, історіографічна метапроза, постмодернізм, історичний роман.

Кравченко А. С. Постмодернистская проблематика романа Э. Л. Доктороу «Рэгтайм». В статье рассматриваются проблематика в романе «Рэгтайм» Эдгара Лоуренса Доктороу с точки зрения таких характеристик литературы постмодернизма как децентрация, постмодернистская чувствительность, фрагментарность и мозаичность структуры текста. Сделано попытку определить особенности стилистической стратегии писателя как творца «нового» исторического прошлого. Проведено параллели между проблемами, которые затрагиваются в романе «Рэгтайм» и основными чертами постмодернизма. Сделан вывод о эстетической ценности творчества Э. Л. Доктороу — одного из наиболее выдающихся представителей жанра историографической метапрозы американского постмодернизма.

Ключевые слова: *современная американская литература, проблематика, историографическая метапроза, постмодернизм, исторический роман.*

Kravchenko A. S. Postmodern issues of the novel "Ragtime" by E. L. Doctorow. The article deals with the study of main problematic issues in the novel 'Ragtime' by Edgar Lawrence Doctorow with a consideration of such principles of postmodernism in literature as decenteration, postmodern sensibility, fragmentation and mosaic structure in his work. The author attempts to determine main characteristics of writer's poetics as the creator of 'new' historical past. The parallels are drawn between the issues raised in the novel "Ragtime" and the basic features of postmodernism. It is concluded that the novels by E. L. Doctorow — one of the most prominent representatives of the genre of postmodernism historiography metafiction are of aesthetic value.

Key words: *modern American literature, problematic issues, historical metafiction, postmodernism, historical novel.*

Жанр історіографічної метапрози постмодернізму посів одне з провідних місць в американській літературі 1980–1909-х рр. Відомим представником цього жанру є американський письменник Едгар Лоуренс Доктороу (нар. 1931). У його романах досліджуються етичні можливості безкінечного поточного сприймання часу через зображення відношення людської свідомості до безсвідомого. Цей принцип знайшов подальший розвиток в романі «Регтайм» («Ragtime», 1975) [7]. Твір був четвертим і став найвідомішим романом Е. Л. Доктороу. Дія відбувається на початку ХХ століття, коли США стають світовою державою. У романі знайшли відображення прагнення наукових відкриттів і накопичення багатства, віра у величезні можливості людини і соціальне безправ'я, корупція і тероризм. Автор переосмислює канонічний образ цих та інших знаменитостей, вносить у зображення історії чимало скептицизму та іронії, разом з тим виявляючи паралелі минулого з сьогоденням. Роман стосується теми скептичного ставлення до минулого і критики американського капіталізму. Життя Сполучених Штатів в романі змальовується завдяки сюжету, який об'єднує реальні історичні фігури (Генрі Форд, Джей Морган, Гаррі Гудіні, Емма Голдман, Теодор Драйзер, Зігмунд Фройд) з великою кількістю вигаданих персонажів. Як зазначає Я. Засурський, музичний стиль регтайм Е. Л. Доктороу представив у стереоскопічному зображенні [4:139].

У критиці творчість Е. Л. Доктороу привертала увагу таких відомих літературознавців як Т. Денисова, Я. Засурський, Джон Клейтон (John Clayton), Річард Треннер (Richard

Trenner) та ін. [1; 4; 6; 8]. Але, як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві проблематика роману Е. Л. Доктороу «Регтайм» є малодослідженою, при цьому її повноцінне охоплення важливе для більш повного теоретичного осмислення особливостей даного тексту та розвитку світової літератури постмодернізму в цілому. Актуальність нашої статті зумовлена потребою проаналізувати специфіку жанру історіографічної метапрози на прикладі творчості Е. Л. Доктороу. Наукова новизна дослідження полягає в здійсненні аналізу роману «Регтайм» Е. Л. Доктороу з точки зору проблематики твору. Метою статті є виявлення основних проблем, які порушуються в творі. Реалізація мети можлива за умови розв'язання таких завдань: 1) проаналізувати роман «Регтайм» з погляду особливостей проблематики; 2) визначити основні проблеми в зазначеному романі та проаналізувати їх; 3) співвіднести проблематику з постмодерністської чутливістю. Об'єктом дослідження є роман «Регтайм» Е. Л. Доктороу. Предмет дослідження — проблематика цього роману.

Критик Річард Треннер зауважував, що найважливіша риса творчості Е. Л. Доктороу — це його «відчуття моральності» [8:5]. Американський дослідник Джон Клейтон назвав письменника «радикальним єврейським гуманістом» [6:54–55]. «Внутрішній діалог вражає нашу особистість, — пише американський дослідник Девід Карр. — Ми не автори своїх оповідей, але ми не повинні сприймати життя як безглузді обставини» [5:166]. Спосіб, яким контекстуалізуються наші оповіді по відношенню до інших, розвиває думку

Д. Карр, — ключ до поняття морального Себе («moral Self»). У центрі художніх творів Е. Л. Доктору часто стоять соціальні та етнічні суперечності, які письменник прагне зображати у всій їх складності, уникаючи однобічного підходу, хоча політична упередженість робить його представником «мистецтва протесту».

Значною проблемою персонажів роману «Регтайм» є труднощі в прийнятті змін. В творі через різні реакції героїв передаються ефекти великих змін в американському суспільстві на рубежі століть. Деякі герої приймають зміни, в той час як інші відмовляються вітати нове та ведуть боротьбу з ним. Ці реакції стають одним із способів розвитку особистості. Наприклад, Батько не може пристосуватися до умов, з якими він стикається після повернення з експедиції. Батько відчуває себе пригніченим через відчуження від своєї родини і від культури нового століття. Мати ж навпаки має великий успіх за відсутності Батька: нові обов'язки з сімейного бізнесу та опіка над Сарою і її дитиною допомогли їй реалізувати свій потенціал. Наприкінці роману вона стає настільки відділена від попередніх соціальних норм, що виходить заміж за Татка, коли шлюб між християнами і євреями ще не отримав визнання.

Також однією з проблем в романі є боротьба героїв за стабільність. Протягом усього роману вони намагаються знайти смисл у власному досвіді і зрозуміти, яким чином світові проблеми змінюють їх. У творі замальовується процес, в якому герої намагаються примирити свої бажання стабільності з розумінням того, що події життя часто відбуваються без причини і не мають глибинного значення. Наприклад, у розділі 20 історичний персонаж Джон Морган каже Генрі Форду: «Suppose I could prove to you that here are universal patterns of order and repetition that give meaning to the activity of this planet» [7:46] («Припустіть, я міг би довести вам існування загальних законів наказування і повторення, які надають сенс всій діяльності на цій планеті») [2:110]. Їх розмова про реінкарнацію також відображає бажання шукати більше поза сферою відомого та знайти сенс життя. Роздуми Джона Моргана, а також його подорож до єгипетських пірамід направлені на пошуки істини. Теодор Драйзер в романі постійно переставляє свій стілець, ніби намагаючись показати світу себе з правильної сторони, але так і залишається незадоволений. Нездатність експедиції Роберта Пірі визначити точне місце розташування Північно-

го полюса символізує спробу віднайти мир серед хаосу.

Питання впливу технологічного розвитку на культуру суспільства та особистість займає значне місце в романі. Прогресивна ера (1900–1917), протягом якої відбувалися події роману, відзначена швидким розвитком технологій та індустріалізації. Ці роки також принесли значний приплив іммігрантів та все більшу урбанізацію американського ландшафту. Технологічні досягнення сприяли підвищенню ефективності масового виробництва. У творі висвітлюється проблема наслідків впливу нових технологій на життя середнього американського робітника. Обговорення Моргана з Фордом інновацій складальної лінії виносить цю проблему на перший план: «From these principles Ford established the final proposition of the theory of industrial manufacture — not only that the parts of the finished product be interchangeable, but that the men who build the products be themselves interchangeable parts» [7:42] («Згідно цих принципів Форд встановив остаточне завдання промислового виробництва — не тільки частини продукції повинні бути взаємозамінними, але і люди, які виготовили продукти мають бути взаємозамінними») [2:106]. У цьому розділі роману розглядається можливість технологій підірвати цінності особистості та її здібності.

Роман також включає проблему різнопланового полону в житті героїв. Позбавлення волі проявляється по-різному в творі: фізичне, емоційне, філософське, політичне та економічне. Наприклад, знаменитий фокусник Гаррі Гудіні вражає натовп здатністю вміло вислизати з будь-якого закритого приміщення, тому він перебуває не у фізичному, а в емоційному полоні. Публічно він демонструє своє звільнення з місць ув'язнення. Тим не менш, він не отримує ніякого відчуття задоволення від своїх подвигів, тому що в приватному житті його нав'язлива ідея щодо матері, яка тяжіє над ним навіть після її смерті, не дозволяє йому емоційно звільнитися. Інший персонаж роману Татко також відчуває почуття позбавлення волі під час свого перебування в Нью-Йорку, і намагається врятуватися в Лоуренсі, Массачусетсі, Філадельфії та інших місцях.

В романі також простежується проблема іммігрантів, які були вигнані з Америки на основі расової приналежності чи релігії. У творі протиставляються моральні цінності та соціальні норми поведінки дисидентів та

представників американської більшості, яку у романі представляють Батько, Матір, Дід, Молодший Брат Матері і Маленький хлопчик. Завод батька і жвавий продаж патріотичної атрибутики забезпечує благополуччя сім'ї. Шлюб американської пари пророкує щасливе життя, яке врешті розвалюється. Маленький хлопчик визнає, що світ розвивається завдяки постійному процесу незадоволення. Сім'я дисидентів — Татко, Мамка та Маленька дівчинка — антитеза американській більшості. Руйнуванням сентиментальних ідеалів Америки роман стає викликом усталеним уявленням про американську історію.

Центральною ідеєю постмодернізму є відмова від уявлення про цілісність, впорядкованість, ієрархічну структурність, центрованість, іншими словами — «постмодерністська чутливість» — парадигмальна установка на сприйняття світу як хаосу (В. Вельш, І. Хассан, Ж.-Ф. Ліотар) [3:204]. Так в романі «Регтайм» виявляється децентрація розповіді,

прагнення створити хаос життя штучно організованим хаосом фрагментарної розповіді. Натомість картини світу з героєм в центрі приходять об'ємна картина різних точок зору, мозаїчність як один з основних засобів постмодернізму. Також цій формі світогляду притаманна іронія до всіх сфер життя, криза віри в усі цінності, які будь-коли існували. Паралельно герої роману припускаються глибокої переоцінки цінностей на своєму шляху.

Проведене дослідження дозволило визначити, що в «Регтаймі» Е. Л. Доктороу за допомогою постмодерністських методів зображує не тільки саму епоху, але й реалізацію американської мрії в цю епоху. В романі прослідковуються паралелі між основними проблемами та такими рисами постмодернізму як децентрація, іронія, постмодерністична чутливість, мозаїчність та фрагментарність оповіді. У творі відтворюються соціальні драми повсякденного життя Америки початку ХХ століття.

Література

1. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ ст. / Т. Денисова. — К. : Довіра, 2002. — 318 с.
2. Доктороу Е. Л. Регтайм / Е. Л. Доктороу / [пер. з англ. М. Зарудна] // Всесвіт. — 1978. — № 9. — С. 99—151.
3. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. — М: Интрада, 1996. — 254 с.
4. Писатели США: Краткие творческие биографии / Под. ред. Я. Засурского. — М.: Радуга, 1990. — 624 с.
5. Carr D. Moral and personal identity / David Carr // International Journal of Education and Religion. — 2001. — II (1). — P. 79—97.
6. Clayton J. Radical Jewish humanism: The vision of E. L. Doctorow / John Clayton // Essays and Conversations. — 1983. — P. 109—119.
7. Doctorow E. L. Ragtime / Edgar Lawrence Doctorow. — N. Y. : Random, 1974. — 111 p.
8. Trenner R. E. L. Doctorow, essays and conversations / Richard Trenner. — Princeton, N. J. : Ontario Review Press, 1983. — 216 p.

УДК 82.0

С. П. Михида

*Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка*

Матриця обдарованості: психологічний інструментарій

С. П. Михида. Матриця обдарованості: психологічний інструментарій. У статті розглядаються теоретичні аспекти обдарованості як однієї з головних умов високої художності. Використання психологічного інструментарію дає можливість створити своєрідну матрицю творчого процесу, показати взаємозалежність психологічних характеристик особистості письменника та результатів його праці. Провідними компонентами в структурі його особистості визнано творчу спрямованість, співвідношення актуального й потенційного, творчу активність та ініціативність, продуктивність, новаторство, оригінальність.

Ключові слова: *креативність, творча уява, мислення, емоції, воля, почуття, психомоторика, мотивація.*

Михида С. П. Матриця одаренности: психологический инструментарий. В статье рассматриваются теоретические аспекты одаренности как одного из главных условий высокой художественности. Использование психологического инструментария позволяет создать своеобразную матрицу творческого процесса, показать взаимозависимость психологических характеристик личности писателя и результатов его труда. Ведущими компонентами в структуре его личности признано творческую направленность, соотношение актуального и потенциального, творческую активность и инициативность, производительность, новаторство, оригинальность.

Ключевые слова: *креативность, творческое воображение, мышление, эмоции, воля, чувства, психомоторика, мотивация.*

Mykhyda S. P. The Matrix of Endowments: Psychological Tools. The article deals with theoretical aspects of creativity as one of the main conditions of high artistry. Using psychological tools allows you to create a kind of matrix of the creative process, to show the interdependence of psychological characteristics of the individual writer and the results of his work. The leading components in the structure of his personality are defined as creative orientation, interaction between actual and potential, creative activity and initiative, efficiency, innovating, originality.

Keywords: *creativity, imagination, thinking, emotions, will, feelings, psychomotor, motivation.*

Психологія обдарованості — одна із основних проблем психології особистості та її розвитку. Нині креативність залишається досить складною для вивчення й асоціюється в дослідників із загадкою, розгадати яку цілком ще нікому не вдалося. Втішає твердження, що рівень нашого незнання проблеми креативності значно зріс. Цей парадокс відзначав ще Ф. Ніцше, котрий зауважував, що розвиток науки все більше й більше перетворює відоме у невідоме: прагне вона саме до зворотного й виходить з інстинкту зведення невідомого на відоме. Отже, усвідомлюване незнання неминуче стимулюватиме процес інтелектуального пошуку в осмисленні креативності особистості — явища, науково-психологічні аспекти котрого розглядаються у цій статті.

У контексті психологічного знання поняття креативності набуло значення тільки в 50-х роках ХХ століття. Досить інтенсивні дослідження проблеми таланту почалися в кінці 70-х і на початку 80-х років у США та європейських країнах й започаткували розви-

ток нової прикладної галузі психології — психології талановитих та обдарованих.

Вивчення креативності ведеться здебільшого у двох напрямках. Один пов'язаний з питанням про те, чи залежить креативність від інтелекту й орієнтується на вимір пізнавальних процесів у зв'язку з креативністю. Інший напрямок займається з'ясуванням того, чи є особистість із її психологічними особливостями істотним аспектом креативності, й характеризується увагою до особистісних і мотиваційних рис. Креативність і творчий потенціал можуть бути визначені як сукупність здібностей та інших рис, котрі сприяють успішному творчому мисленню.

Воно ж, у свою чергу, визначається дивергентним типом розумових операцій. Дж. Гілфорд взагалі вважав операцію дивергенції основою креативності як загальної творчої здібності. Пояснимо, що дивергентне мислення визначається вченим як «тип мислення, який іде в різноманітних напрямках» (на відміну від конвергентного мислення, коли людина знаходить єдиний розв'язок, а потім

припиняє процес пошуку). Такий тип мислення є «серцевиною», «ядром» креативності, бо припускає продукування багатьох розв'язків проблемної ситуації на основі однозначних вихідних даних, призводить до несподіваних висновків і результатів.

Додамо, що основними властивостями дивергентного мислення, за Дж. Гілфордом, є чутливість до протиріч, невизначеності, метафоричність, оригінальність.

У своїх працях Дж. Гілфорд виділив як окремі такі параметри креативності:

1) оригінальність (адаптаційна гнучкість) — здатність відповідати на подразники нестандартним способом; здатність до нового, незвичного й нестандартного розв'язання проблем;

2) продуктивність — спроможність до генерування великої кількості ідей;

3) гнучкість — здатність до продукування найрізноманітніших думок та ідей; спроможність змінити форму стимулу таким чином, щоб побачити в ньому нові ознаки й можливості для використання;

4) здатність до виявлення і формулювання проблем; продукування різноманітних ідей у складних та нерегламентованих ситуаціях;

5) здатність удосконалити об'єкт, додаючи деталі;

б) уміння розв'язувати проблеми реалізацією відповідних аналітико-синтетичних операцій [див.: 2:440–448].

Р. Ротенберг, аналізуючи способи розв'язання завдань лауреатами Нобелівської премії, виявив особливий різновид пізнання, що містить бачення явищ із двох або й більше протилежних боків. Такий тип пізнання він назвав янусоподібним (у римського бога Януса обличчя були звернені в протилежні сторони). У цій теорії підкреслюється багатоаспектність бачення об'єкта, а не множинність суджень щодо цього. Прагнення пошуку багатьох варіантів відповідей не обов'язково має бути творчим. Бачення ж об'єкта з різних сторін, за Р. Ротенбергом, вичленовує ті властивості та взаємозв'язки, які залишаються в тіні у звичайному, шаблонному сприйнятті дійсності. Отже, саме це є сходиною на шляху до пізнання, сприяє формуванню евристики, переструктуруванню знань [15:589].

Зарубіжні психологи підкреслювали, що креативність — це здатність до загостреного сприйняття недоліків, «білих плям» у знаннях, дисгармонії тощо. Е. Торренс запропо-

нував модель креативності, яка містила три фактори: *швидкість* (продуктивність), *гнучкість*, *оригінальність*. Головним критерієм креативності він уважав не якість результату, а характеристики й процеси, які активізують творчу продуктивність. Згідно з концепцією «теорії інтелектуального порогу» Е. Торренса інтелект і креативність утворюють єдиний фактор, тобто немає креативів з низьким інтелектом, а є інтелектуали з низькою креативністю. Ф. Баррон акцентував у креативності здатність вносити щось нове в досвід, а М. Воллах — здатність породжувати оригінальні ідеї в умовах розв'язання або постановки нових проблем [14:500].

Разом з тим момент реалізації творчого потенціалу, залучення особистості до творчої діяльності незмінно пов'язані з механізмом внутрішньої активності суб'єкта, його творчою активністю. Вона може бути визначена як прагнення, життєвий дух, напруга. Іншими словами, це здатність і уміння суб'єкта реалізовувати самого себе в діяльності, спосіб активного самоствердження.

Специфікою творчої активності є її **прогресивна спрямованість** (перехід від менш довшеного стану особистості до більш викінченого) і **гуманістичний характер** — рух до тих духовно-моральних ідеалів, в ім'я яких особистість самореалізується. Творча активність може розглядатися за якісними і кількісними параметрами. Якість активності визначається її спрямованістю, предметністю, напруженістю, готовністю і здатністю до дій. Кількісні критерії — це міра спрямованої дії, рівень, що визначає інтенсивність, результативність й успішність діяльності.

Отже, актуальний стан особистості, в якому реалізуються її творчі потенції й здібності, а творча активність знаходить вихід у конкретному виді діяльності пошуково-перетворювального характеру, ми пов'язуємо з такою властивістю суб'єкта творчої діяльності, як креативність.

Ми розуміємо обдарованість як сукупність творчих сил і можливостей, що відзначаються певним рівнем і специфічним характером розвитку творчої спрямованості, мотиваційних якостей особистості, її пізнавальних процесів, мислення, здібностей, співвідношенням актуального й потенційного, продуктивністю, новаторством, оригінальністю, емоційно-вольовою забезпеченістю. Обдарованість як різнобічне явище інтеграційного характеру не тільки визначає об'єктивні пер-

спективи творчого розвитку, але й забезпечує функціонування актуальної зони творчої діяльності людини.

Особливу увагу варто звернути на **мотиваційні фактори**. Вважається, що обдарована особистість намагається щонайкраще зреалізувати себе, максимально втілити мистецькі потенції творчості, випробувати нові підходи та способи діяльності. З іншого погляду, мотивацію творчих людей убачають у прагненні до ризику, до перевірки меж своїх можливостей. Творчі люди завжди живуть «на межі», як стверджує О. Кульчицька. Більшість талантів схильні до ризику, поспішають жити, мають просто неймовірну енергію і непосидючість [5:16].

Усе сказане підтверджує наявність індивідуальних варіантів розвитку мотиваційної сфери талановитих людей. О. Кульчицька рушійною силою творчості вважає **мотивацію досягнення успіху**, причому для творця матеріальна мотивація не є провідною, «головний мотив — реалізація ідеї, бажання здійснити мрію у будь-якій спрямованій діяльності» [5:15].

Силу волі, заповзятливість, глибокий інтерес та ентузіазм дослідника називає основою здобутків, коли все життя людини підпорядковане лише одному пристрасному бажанню — реалізувати ідею. Потреба досягти успіху, як з'ясував А. Морозов [8:192] має генералізований характер і виявляється у будь-якій ситуації незалежно від її конкретного змісту. Можна навіть сказати, що мотивація здатна компенсувати відсутність творчого середовища, а інтелект, взаємодіючи з мотивацією, значно підвищує рівень обдарованості.

О. Морозов і Д. Чернилевський обдарованість розуміють як ціннісно-особистісну категорію, умову творчого саморозвитку особистості, істотний резерв її самоактуалізації, яка виявляється не стільки різноманіттям наявних в індивідуума знань, скільки сприйнятливостю, чутливістю до проблем, відкритістю до нових ідей і схильністю руйнувати або змінювати сталі стереотипи з метою створення нового, отримання нетривіальних, несподіваних і незвичайних рішень [9:100].

О. Яковлева обдарованість розуміє як особистісну характеристику, але не як той чи той набір особистісних рис, а як реалізацію людиною власної індивідуальності. Людська індивідуальність унікальна, тому її реалізація — це і є творчий акт [13:28].

Р. Стернберг уважав, що талановита людина не та, котра генерує нову ідею, а та, що встановлює значення зв'язки, осмислює висунуту ідею та її функції стосовно інших елементів семантичного простору знань, які існують у певній культурі. Креативність передбачає спроможність йти на розумний ризик, готовність переборювати перешкоди, внутрішню мотивацію, толерантність до невизначеності, готовність протистояти думці оточення [12:113].

Важливою особистісною рисою творчої особистості є опір груповому тиску, орієнтація на особистісні цінності, а не на зовнішні оцінки, збереження неконформістської поведінки й незалежність мислення від стереотипів зовнішнього впливу. Експериментальним способом було доведено існування зв'язку між такими її якостями, як висока ініціативність і спротив стандартному стилю діяльності (К. Абульханова, І. Лернер, М. Махмутов, Я. Пономарьов, Ю. Самарін та ін.) [1:128].

Творча людина самостійно ставить проблеми й автономно їх розв'язує. Водночас обдаровані особистості, зауважує К. Роджерс, не обов'язково всебічно адаптовані до культури, оскільки майже завжди є неконформістами. Їхній зв'язок із соціумом можна висловити так: вони — члени суспільства і його продукт, але не його раби [10:164–168]. На основі досліджень К. Тейлора і Р. Кеттела було виявлено, що особистісні вияви обдарованості виявляються у багатьох сферах людської активності. Як завжди, творча продуктивність в основній для особистості сфері супроводжується продуктивністю у багатьох інших видах діяльності (поліфункціональність) [див.: 8:57–68].

В. Дружинін запропонував модель «інтелектуального діапазону», що пояснює результативність у творчості. Відповідно до цієї моделі, у людей, котрі мають однаковий інтелект, продуктивність визначається мотивацією та інтересом до завдання. У цьому разі в креативних особистостях повинен бути широкий діапазон досягнень у різних сферах діяльності [див.: 3:31–39].

Отже, творча особистість, на відміну від інших, частіше буває орієнтованою на продукування **новизни** в багатьох царинах. До цього слід додати, що креативність є чинником, який надає будь-якій діяльності того специфічного стилю виконання, що може бути названим творчим. Творчий стиль діяльності відзначається системою індивідуально своє-

рідних способів її здійснення, зумовлених стійкими особистісними якостями й реалізацією творчого потенціалу.

Для творчих людей робота приносить надзвичайне задоволення, а працювати по 16–18 годин на добу є нормою. Виникає своєрідний стан **натхнення**. Це піднесення духовних сил людини, за словами Н. Левітова, об'єктивно виявляється в посиленні творчої продуктивності, а суб'єктивно переживається як особлива внутрішня готовність на створення творчих продуктів. При цьому спостерігається виняткова концентрація уваги на об'єкті творчості, активізація спостережливості й мислення [6:367].

Проте такий режим праці має і негативні наслідки. Згідно з матрицею творчого процесу, такі люди можуть бути схильні до психофізичного виснаження. Це пояснюється тим, що творча мотивація працює за механізмом позитивного зворотного зв'язку, а раціональний контроль емоційного стану під час творчого процесу послаблений. Таким чином, єдине, що обмежує творчість, — це виснаження психофізіологічних ресурсів (ресурсів безсвідомого), що призводить до крайніх емоційних станів.

Про виняткову, навіть маніакальну, енергію і працездатність творців говорила дослідниця творчих процесів О. Кульчицька. Вивчення нею біографій видатних людей дало змогу зробити висновки про характерологічні особливості креативних індивідів, які забезпечують їхню високу працьовитість. Насамперед, це наполегливість, надзвичайна сила волі. Саме вольова змобілізованість дає можливість досягти мети, реалізувати ідеї, подолати всілякі непорозуміння та негаразди. Називаються також одержимість, полум'яний дух, схильність до ризику, інтуїція [5:16].

Одержимість трактується як надзвичайний ентузіазм, з котрим працюють талановиті. Вона, зауважує О. Кульчицька, межує з патологічною маніакальністю у бажанні досягти мети, з надзвичайною емоційністю, харизмою. **Полум'яний дух** виявляється в критичному мисленні, схильності до руйнування старого, баченні нового, майбутнього. Без серйозного **ризик**у, схильність до якого властива всім талановитим людям, жоден успіх неможливий. Нарешті, **інтуїція** як найважливіша якість розуму творців допомагає їм охоплювати можливі варіанти розв'язання проблеми, робити широкі узагальнення [5:17].

Грунтуючись на результатах проведеного О. Морозовим і Д. Чернилевським дослідження, були виділені деякі особистісні риси, що відрізняють обдарованих людей від необдарованих: допитливість; прагнення до самовдосконалення; кмітливість, спритність, винахідливість; розвинена уява; самостійність і незалежність у судженнях, мисленні, вчинках; широкий світогляд та ерудиція; професіоналізм і компетентність; артистичність; оптимізм, почуття гумору; оригінальність, гнучкість мислення; харизматичні якості та ін. [9:166–167].

В. Роменець вважає, що оригінальність насамперед виражається у творчому стилі людини, багатстві її індивідуальної натури. «Бути оригінальним — означає бути самим собою. Але це дається відразу не всім людям. Довгий звивистий шлях веде до оригінальності. Перед тим, як стати самою собою, людина стимулює себе іншою своєрідною особистістю і лише згодом стає самостійно оригінальною» [11:215].

Л. Єрмолаєва-Томіна, узагальнюючи досвід зарубіжних учених творчості, визначає обдарованість як сукупність різноманітних здібностей, кожна з яких може бути представлена певною мірою в тій чи тій індивідуальності. Вона виділяє такі ознаки креативності: **відкритість до набуття досвіду** — чутливість до нових проблем; **широта категоризації** — віддаленість асоціацій, широта асоціативного ряду; **швидкість мислення** — здатність переходить досить швидко від однієї категорії до іншої, від одного способу розв'язку проблем до іншого; **оригінальність мислення** — самостійність, незвичайність, дотепність розв'язку [див.: 4:267–278].

Існують й інші варіанти матриці творчої особистості, до структурних компонентів якої належать: інтерес до парадоксів; схильність до сумнівів; відчуття новизни; гострота думки; творча уява; інтуїція; естетичне відчуття краси; дотепність; здатність відкривати аналогії; сміливість і незалежність суджень; самокритичність; логічна строгість; здатність використовувати різні форми доказів та ін. К. Урбан вважає, що важливу роль відіграє такий компонент, як відкритість і висока толерантність до невизначених і нерозв'язних ситуацій, конструктивна активність у цих ситуаціях [див.: 16:99–113].

Отже, попередній аналіз науково-психологічних джерел виявив цілий ряд якостей і властивостей, які складають своєрідну

матрицю абстрактної творчої особистості. У випадку з конкретним митцем постає необхідність відбору його стрижневих якостей у реалізації творчого потенціалу.

Процедура впорядкування ознак уможливила конструювання переліку найбільш істотних розумових й особистісних властивостей, що сприяють актуалізації обдарованості: тво-

рча спрямованість, співвідношення актуального й потенційного, творча активність та ініціативність, продуктивність, новаторство, оригінальність. Осягнення цих складових сприяє увиразненню характеристик творчої особистості, оприявленню таємниць творчого акту, що є одним із невідкладних завдань сучасного літературознавства.

Література

1. Абульханова К. Психология и сознание личности (Проблемы методологии, теории, условия реальной личности), избранные труды / К. Абульханова. — М. 1999.
2. Гилфорд Д. Три стороны интеллекта / Д. Гилфорд // Психология мышления / Под. ред. А. М. Матюшкина. — М. : Прогресс, 1965. — 533 с.
3. Дружинин В. Когнитивные способности: структура, диагностика, развитие / В. Дружинин. — М. : Per Se, СПб. : Иматон — М, 2001. — 224 с.
4. Ермолаева-Томина Л. Психология художественного творчества / Л. Ермолаева-Томина. — М. : Академический проект, 2003. — 304 с.
5. Кульчицька О. Соціально-психологічні фактори формування таланту / О. Кульчицька // Практична психологія та соціальна робота. — 2007. — № 1. — С. 13–24.
6. Левитов Н. Психология характера / Н. Левитов. — М. : Просвещение, 1969. — 244 с.
7. Лук А. Проблемы научного творчества / А. Лук // Наукоеведение за рубежом. — М. : ИПИОН АН СРСР, 1983. — 374 с.
8. Морозов А. Диагностика креативности / А. Морозов. — М. : Академический проект, 2001. — 224 с.
9. Морозов А. В., Чернилевский Д. В. Креативная педагогика и психология: Учебное пособие. — М. : Академический проект, 2004.
10. Роджерс Н. Творчество как усиление себя // Вопросы психологии. — 1990. — № 1. — С. 164 — 168.
11. Роменец В. Психология творчості: Навч. посібник. — 3-тє вид. — К. : Либідь, 2004. — 288 с.
12. Стернберг Р., Григоренко Е. Модель структуры интеллекта Гилфорда: структура без фундамента / Р. Стернберг, Е. Григоренко // Основные современные концепции творчества и одаренности / Ред. Д. Б. Богоявленская. — М. : Молодая гвардия, 1976. — 205 с.
13. Яковлева Е. Развитие творческого потенциала личности школьника / Е. Яковлева // Вопросы психологии. — 1996. — № 3. — С. 21–32.
14. Barron F., Harrington M. Creativity, Intelligence and Personality / F. Barron, M. Harrington // Annual Review of Psychology. — 1981. — V. 32. — P. 498–507.
15. Rotbenberg A. Psychopathology and creative cognition. A comparison of hospitalized patients, Nobel laureates and controls / A. Rotbenberg // Archives of General Psychiatry. — 1983. —V. 40. — N 9. — P. 586–598.
16. Urban K. Recent trends in creativity research and theory in Western Europe / K. Urban // European Journal for High Ability, 1. — P. 99 — 113.

Пам'ятні дати

До 20-річчя відновлення класичного відділення у Харківському національному університеті ім. В. Н. Каразіна

У 1994 році стараннями професорів кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Н. Г. Корж і Ф. Й. Луцької, при підтримці науково-методичної ради з питань класичної філології при Міністерстві освіти і науки України, було поновлено роботу класичного відділення у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна.

За цей час відбулося 15 випусків філологів-класиків — спеціалістів із фундаментальною і широкою гуманітарно-культурологічною підготовкою, які досконало володіють давньогрецькою, латинською й англійською мовами, добре обізнані в античній культурі, в античній та зарубіжній літературі. Випускники відділення працюють як в середніх, так і у вищих навчальних закладах українських і зарубіжних міст, зокрема, на кафедрі історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету.

Відновлення роботи класичного відділення поновило й наукові студії: працівниками кафедри видано низку монографій («Категорія простору в системі приєднаних конструкцій грецької мови» Є. С. Чекаревої, «Грецькі рукописи із колекції ЦНБ ХНУ ім. В. Н. Каразіна» О. В. Сучалкіна) і навчальних посібників («Латинська мова» і «Словотвір в латинській мові» С. А. Шведова); випускники класичного відділення Є. С. Чекарева, Г. С. Стовба, А. М. Гужва, Я. О. Павліщева, І. В. Постолова, Н. В. Кулінич, О. С. Семенець, Л. Ю. Зана, Н. В. Дерев'янченко, О. В. Литовська захистили кандидатські дисертації; традиційними стали філологічні читання, присвячені пам'яті професорів Н. Г. Корж і Ф. Й. Луцької.

Харківські філологи-класики намагаються продовжувати університетські традиції, засновані видатними вченими XIX–XX століть Ж.-Н. Беленом де Баллю, І. Я. Кронебергом, О. М. Деревницьким, І. В. Нетушилом, М. О. Юркевичем.

Заповідала нам любов ...

*Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою ...*

Ці високі Шевченкові слова передають моє розуміння життєвого шляху невтомної трудівниці, ученого й педагога, жінки з красивою і щедрою душею Корж Наталії Григорівни.

Завдяки невтомній багаторічній праці професор кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Корж Н. Г. стала невід'ємною часткою Харківського університету.

І хоча 85 літ від народження Наталії Григорівни і 20-річчя відновлення відділення класичної філології на філологічному факультеті ми відзначаємо без фізичної присутності ювілярки, будьмо певні, що духовно вона з нами в усіх наших добрих починаннях.

Любити людей і творити для них добро – таким було життєве кредо Наталії Григорівни.

Завдячуючи безкорисливій допомозі і дружній підтримці подружжя Корж – Петра Яковича, на той час проректора з міжнародних зв'язків і роботи з іноземними студентами, і Наталії Григорівни – я, сільська дівчина з простої робітничої родини, стала аспіранткою, а потім доктором філософії Університету імені Гумбольдта в Берліні. Вже понад тридцять років я працюю на кафедрі історії зарубіжної літератури і класичної філології і завжди з безмежною вдячністю згадую цих прекрасних людей.

У моїй пам'яті Наталія Григорівна залишилась милою жінкою, яка завжди випромінювала енергію людяності, тепла і доброти. З перших років моєї роботи в університеті я відчула у ній бажання піти назустріч колезі, порадити, підтримати, допомогти. І я не помилилася. Коли у нашій сім'ї трапилася біда, Наталія Григорівна близько до серця сприйняла наш біль і всіляко допомагала нам. Від Грабченко Н. І., вихованки Наталії Григорівни, знаю, з якою чуйністю наша старша колега підтримувала її у важку годину.

В орбіті доброти Наталії Григорівни були не тільки співробітники нашої кафедри, але й інших університетських підрозділів. З великою пошаною вона ставилася до своєї колишньої викладачки української літератури Ніженець А. М., яка вже не працювала на факультеті. За будь-якої погоди, незва-

жаючи на велику завантаженість університетськими справами, Наталія Григорівна поспішала у кінці грудня до Анастасії Максимівни, щоб поздоровити старшу колегу з днем народження і висловити їй свою вдячність і повагу.

Безліч разів мені доводилось чути захоплюючу розповідь Наталії Григорівни про манеру викладання історії зарубіжної літератури доцентом Розенбергом О. Г., який напам'ять цитував десятки рядків і навіть цілі уривки з художніх творів. Я вирішила наслідувати приклад улюбленого педагога Наталії Григорівни. Дізнавшись про це від моїх студентів, вона підтримала мене добрим словом. Як багато важило воно для молодої викладачки, яка тільки-но починала свій професійний шлях у стінах Alma Mater! Бо це було слово людини і колеги, яка для мене залишалась у всьому — житті і праці — блискучим взірцем. Відтоді я у спілкуванні зі студентами не боюся «наврочити добрими словами».

У молоді роки під час виїздів на сільськогосподарські роботи Наталія Григорівна виявляла глибоку людяність і материнську турботу про студентів: допомагала своїм підопічним виконувати нелегку роботу, терпляче ділила з ними холод і негоду, віддавала дівчаткам теплі речі, щоб ті могли зігрітись.

Як куратор курсу вона організовувала зі студентами культпоходи в театри, кіно, музеї з подальшим обміном враженнями, зустрічі з відомими письменниками.

За чаюванням з тортом, який Наталія Григорівна приносила у гуртожиток, обговорювалися факультетські й університетські справи. З «мамою», як любовно називали її студенти, можна було поділитися найінтимнішим і обов'язково знайти дружню пораду.

Нас, молодих викладачів, приваблювала до Наталії Григорівни її привітність, інтелігентність, щирість і доброта. Вона належала до тих жінок, присутність яких, за словами У. Уїтмена, «ососяє нас сонячним світлом».

Зайти на кафедру непоміченим було неможливо. Наталія Григорівна завжди зустрічала нас своєю чарівною посмішкою, цікавилася викладацькими справами, поздоровляла з посадою чи званням, з черговою публікацією, запитувала про здоров'я рідних. І завжди — чи потрібна допомога.

З Наталією Григорівною було легко спілкуватися, обговорювати найрізноманітніші проблеми зі сфер політики, науки, культури. Вона була надзвичайно тактовною і толерантною людиною і ніколи не нав'язувала співбесіднику своєї думки.

Ідея «сродної праці» Г. Сковороди, до речі, Наталія Григорівна захистила кандидатську дисертацію «Місце і особливості латинської мови у творчості Г. С. Сковороди», знайшла найповніше втілення у її науково-педагогічній діяльності.

Наталія Григорівна уособлювала собою найкращі якості ученого і педагога. Надзвичайно вагомий її творчий доробок: наукові розвідки про місце і роль античності в українській культурі, зокрема латинської мови у творчості Г. Сковороди, дослідження з проблем перекладу античних авторів, численні рецензії на дисертації й монографії. Крім цього, нею були написані навчально-методичні посібники і рекомендації для студентів, перший український підручник з латинської мови для учнів 9-11 класів середніх шкіл, високо поціновані педагогічною громадськістю України.

Усвідомлюючи високу місію викладача-латиніста в одному з найстаріших класичних вузів України — Харківському університеті, Наталія Григорівна всіма своїми силами сприяла розвитку гуманітарної освіти. Вона брала активну участь у роботі Всеосоюзної і Всеукраїнської науково-методичної ради з античної культури і латинської мови. Під її керівництвом у нашому закладі проходили Всеосоюзні науково-методичні конференції з проблем викладання класичних дисциплін і зарубіжної літератури у вишах.

Завдяки ініціативі Н. Г. Корж і Ф. Й. Луцької 1994 року у Харківському університеті на філологічному факультеті було відновлено відділення класичної філології, яке забезпечує професійними кадрами викладання латини в університетах, гімназіях і ліцеях Харкова.

Протягом багатьох років Наталія Григорівна очолювала художню раду університету і всю себе віддавала цій роботі. Не випадково художню самодіяльність ХДУ (так називався на той час Каразінський університет), у якій був симфонічний оркестр, театр "Синт", академічна хорова капела, ансамбль скрипалів, студія художнього слова, танцювальний ансамбль, знали далеко за межами України і навіть за кордоном.

Пам'ятаю, як турбувалась Наталія Григорівна про дозвілля дівчат з філфаку, де завжди бракувало хлопців. Завдяки її ініціативі регулярно влаштовувалися святкові вечори, на які запрошували слухачів Академії імені Л. Говорова, університетських математиків, радіофізиків, істориків, фізтехівців. Завдяки цим по-жіночому витончено-інтелігентно організованим Наталією Григорівною заходам наше студентське життя ставало цікавішим і різноманітнішим.

Наталія Григорівна виховувала студентів власним прикладом. Через усе своє життя вона пронесла єдине красиве кохання до свого чоловіка Петра Яковича, людини енциклопедичних знань. Разом вони виховали двох синів, якими Наталія Григорівна дуже пишалася.

Спілкування з нею було для мене справжньою школою професійної майстерності, моральної і духовного зростання.

Глибоко ерудований учений, блискучий педагог, шанований всіма громадський діяч, Корж Н. Г., на подив, залишалася простою, скромною, порядною, чесною, доброю людиною. Людиною з великої літери.

Розумних людей багато, а таких, людяних і щирих, як Наталія Григорівна, зустрінеш не часто. І ми повинні зберегти у своїй душі не тільки світлу пам'ять про неї, але і любов до людей і обраної професії, яку вона, залишаючи цей світ, заповідала нам.

75 років від дня народження доцента Раїси Іванівни Тростинської

Колектив кафедри української мови 23 жовтня 2014 року вітає із високим ювілеєм свою колегу, яка вже протягом чверті століття поширює межі функціонування рідного слова в слов'янському світі як викладач створеної за її безпосередньої участі кафедри україністики на філософському факультеті Загребського університету (Хорватія).

Раїса Іванівна 1961 року закінчила Харківський університет і певний час працювала в школах Харкова – вчителем-словесником та заступником директора з виховної роботи. Навчалася в аспірантурі на кафедрі української мови. З 1975 року – на викладацькій роботі. На посаді заступника декана філологічного факультету виявила себе умілим, творчим організатором студентів. Родом із Черкащини, благодатного шевченківського краю, сама закохана в українську мову, в її художні скарби, Раїса Іванівна прищеплює цю любов своїм вихованцям як в *alma mater*, так і в Україні та за її межами.

Має низку наукових публікацій із української лексикології та фразеології, зокрема в порівняльному аспекті. Є співавтором перекладного фразеологічного словника, навчального посібника з хорватської мови, енциклопедичного літературознавчого видання, методичних праць. Перу ювілярки належать вартісні переклади українською мовою хорватської поезії, насамперед пов'язаної з героїчною боротьбою за незалежність.

Свою плідною науково-педагогічною діяльністю доцент Р. І. Тростинська робить вагомий внесок у розвиток міжнародної співпраці філологів-україністів, у процес викладання української мови як іноземної і тим самим сприяє швидшому входженню гуманітаріїв нашого університету в європейський культурно-освітній простір.

Професорові Муромцеву Ігореві Вікторовичу — 80 років

Уся науково-педагогічна діяльність професора Ігоря Вікторовича Муромцева пов'язана з нашим університетом. По закінченні *alma mater* (1957 р.) Ігор Вікторович навчався в аспірантурі Інституту мовознавства імені О. О. Потебні НАН України. У 1968 році захистив кандидатську дисертацію «Семантико-структурні типи гідронімів басейну р. Сіверського Дінця» (1968 р.) і з того часу безперервно працював на кафедрі української мови нашого вишу. У колі наукових зацікавлень І. В. Муромцева — проблеми української ономастики, словотвору, лінгвостилістики, історії українського мовознавства. Ювіляр є автором понад 100 наукових, методичних і лексикографічних праць, зокрема монографії «Семантико-структурні типи гідронімів басейну р. Сіверського Дінця», посібника з морфеміки, статей з історії української літературної мови, присвячених Г. Квітці-Оснот'яненку, П. Кулішеві, Ю. Шевельову та ін., він упорядник і науковий редактор словників різного типу.

Висококваліфікований історик мови, талановитий педагог, Ігор Вікторович Муромцев виховав тисячі вчителів-словесників і як керівник аспірантів підготував когорту науковців вищої кваліфікації. Активний учасник громадського життя Харкова, член Міської ономастичної комісії, член Усеукраїнської ономастичної ради. І. В. Муромцев підтримував творчі зв'язки з культурними діячами української діаспори, зокрема Юрієм Шевельовим, Миколою Павлюком.

Плідна праця Ігоря Вікторовича Муромцева на ниві українського слова є цінним набутком не лише вітчизняного, а й зарубіжного мовознавства, що не втратив значущості, наукової вартості і до сьогодні.

80 років Олексію Прокоповичу Чугую

У січні 2015 року виповнилося 80 років Олексію Прокоповичу Чугую — вченому-літературознавцеві, педагогові, драматургу, громадському активісті, доценту кафедри історії української літератури.

О. П. Чугуй народився на Полтавщині, в тому чудовому краю, який дав Україні сотні й тисячі митців, учених, справжніх патріотів своєї Батьківщини. Можливо, звідти залюбленість О. П. Чугуя в рідне слово, прагнення до прекрасного. Не менший вплив на майбутнього філолога мала й Слобожанщина, де він

закінчив середню школу, вступив на філологічний факультет Харківського університету і з якою, з рештою, пов'язав усе своє подальше життя.

Закінчивши 1960-го року українське відділення філологічного факультету ХДУ, О. П. Чугуй деякий час вчителює в школах Донеччини й Харківщини. Але прагнення до професійного зростання, допитливість, талант дослідника приводять молодого педагога до аспірантури при кафедрі історії української літератури, роки навчання в якій завершуються успішним захистом дисертації «Драматургічна майстерність І. Карпенка-Карого» й здобуттям ученого ступеня кандидата філологічних наук.

З 1972 р. О. П. Чугуй остаточно пов'язує свою долю з кафедрою історії української літератури, доцентом якої він і пропрацював протягом чотирьох десятиліть.

Педагогічна майстерність, науковий талант, громадська активність, особиста дисциплінованість і відповідальність. Чуйність і принциповість одразу були помічені колегами і студентами. Саме ці фахові й людські якості лежать в основі того високого авторитету, яким користується О. П. Чугуй серед університетського загалу. На яку б посаду не призначався доцент О. П. Чугуй (а йому доводилося працювати і заступником декана філологічного факультету, і виконувати обов'язки декана факультету, і завідувача кафедри історії української літератури) – скрізь він відзначався активністю, організованістю, прагненням до нового. Значною мірою завдяки його зусиллям на факультеті були відновлені відділення класичної філології і журналістики.

О. П. Чугуй запам'ятався кільком поколінням студентів-філологів як майстерний лектор. Саме йому сотні вчителів-словесників зобов'язані професійними знаннями української усної народної творчості, давньої української літератури, літератури кінця XVIII – першої половини XIX століття, взаємодії літератури і фольклору, поглибленим проникненням у таємниці лірики Т. Г. Шевченка. Ці основні та спеціальні курси, наукові семінари, які вів О. П. Чугуй, відзначалися яскравістю, доступністю і, водночас, високим науковим рівнем. Такий же пізнавальний, науковий і виховний ефект мали й фольклорні практики студентів, які протягом багатьох років організовував і очолював доцент О. П. Чугуй.

Особливу увагу О. П. Чугуй приділяв естетичному вихованню студентів. Він став ініціатором створення в Харківському університеті студентського Новорічного і Різдвяного вітально-величального обрядового дійства та просвітнянського молодіжного театру «Прозріння».

Наукові інтереси О. П. Чугуя пов'язані з дослідженням драматургії та її елементів у інших родах літератури. Учений має понад сто друкованих праць, у тому числі дві монографії: «Класик української драматургії: До 125-річчя з дня народження І. Карпенка-Карого (Тобілевича)» (1970) і «Драматургічні елементи в ліриці Т. Г. Шевченка» (1989). Остання є наслідком тривалих наукових спостережень. Вона стала вагомим внеском у галузі шевченкознавства.

Захоплення драматургією й театром визначило не лише тематику наукових пошуків О. П. Чугуя, а й характер його художньої творчості. Він написав і видав більше десяти п'єс про найскладніші сторінки нашої історії, зокрема про Голодомори в Україні («Червоний смерч»), про героїчну боротьбу українських повстанців та депортацію мирного населення із Західної України та Кримського півострова («Сибірська дума», «Кримські русалки»), жорстокість комуністичної номенклатури («Агонія дракона»), Чорнобильську катастрофу («Чорна троянда»).

Не менш вагомими є драматургічні портрети Г. С. Сковороди («Велике пророцтво»), В. Н. Каразіна («Зрадлива доля»), О. С. Курбаса («Кривава прем'єра»), В. М. Івасюка («Червона рута»), І. П. Котляревського («Степовий орел»), О. П. Мишуги («Солов'їна доля») та ін.

О. П. Чугуй постійно бере активну участь у культурному і суспільно-політичному житті нашого міста й університету. Його принципова патріотична позиція, якої він завжди дотримується, дієва любов до України робить педагога і вченого моральним авторитетом для молодого покоління.

О. П. Чугуй має державні відзнаки й нагороди, однак найвищою оцінкою науково-педагогічної діяльності є захоплені відгуки студентів, випускників і викладачів філологічного факультету, які пам'ятають його як блискучого педагога, доброго наставника та доброзичливого колегу.

Побажаємо ювіляру довгих років життя, творчої наснаги, людського щастя.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Алексєєва Олена Олександрівна, аспірантка кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Бабай Павло Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Безхутрий Юрій Миколайович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Бобро Марія Павлівна, старший викладач кафедри загального та прикладного мовознавства, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Богдан Олександр Миколайович, асистент кафедри документознавства та української мови, Національний аерокосмічний університет ім. М. Є. Жуковського «ХАІ»

Борбунюк Валентина Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Борзенко Олександр Іванович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Боярова Людмила Георгіївна, кандидат філологічних наук, професор кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Бутко Софія Григорівна, викладач кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Вальченко Інна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української та російської мов як іноземних, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова

Ващенко Юлія Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Винниченко Володимир Васильович, студент 5 курсу філологічного університету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Гаврилюк Надія Іванівна, кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу теорії літератури, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

Гавриш Ірина Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та української мови, Національний аерокосмічний університет імені М. Є. Жуковського

Гармаш Людмила Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та світової літератури, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Гносва Ніна Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Головачева Катерина Романівна, аспірантка кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Головка Людмила Григорівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Дерев'янченко Наталя Володимирівна, кандидат філологічних наук, в.о. завідувача кафедри латинської мови та медичної термінології, Харківський національний медичний університет

Дмитренко Євгенія Валеріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та української мови, Національний аерокосмічний університет ім. М. Є. Жуковського «ХАІ»

Дубініна Любов Анатоліївна, аспірантка кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Зана Людмила Юріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри латинської мови і медичної термінології, Харківський національний медичний університет

Іванова Ксенія Олександрівна, аспірант Інституту філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Калашник Юлія Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Карікова Наталія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

Ковтун Ірина Іванівна, прилегант кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, вчитель української мови та літератури, гімназія № 43, м. Харків

Кравець Олена Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Кравченко Анна Сергіївна, здобувач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Крапива Юлія Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та прикладного мовознавства, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Краснящих Андрій Петрович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Купріянов Євген Валерійович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри інтелектуальних комп'ютерних систем, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»

Левченко-Комісаренко Тетяна Леонідівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

Литовська Олександра Веніамінівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри латинської мови та медичної термінології, Харківський національний медичний університет

Лісна Маріанна Ігорівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри загального та прикладного мовознавства, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Лук'яненко Сергій Станіславович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та прикладного мовознавства, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Луцик Володимир Ігорович, аспірант кафедри германських мов і перекладознавства, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Макар Інеса Степанівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри румунської та класичної філології, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Маркіна Анна Михайлівна, здобувач кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Маханьков Євген Анатолійович, аспірант кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Михида Сергій Павлович, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка

Монолатій Тетяна Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Московкіна Ірина Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Надозірна Тетяна Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Назаренко Вікторія Миколаївна, аспірантка Інституту філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Паладян Крістінія Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри румунської та класичної філології, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Петрова Тетяна Олексіївна, старший викладач кафедри української та російської мов, Харківський національний аграрний університет імені В. В. Докучаєва

Половинкіна Марія Ігорівна, аспірантка Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, м. Київ

Римар Наталія Юріївна, аспірант, ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

Рожина Олександра Дмитрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Романова Ірина Василівна, кандидат філологічних наук, завідувач кафедри сучасних європейських мов, Харківський інститут фінансів Українського державного університету фінансів та міжнародної торгівлі

Руда Олена Володимирівна, аспірантка кафедри історії української літератури філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Сергєєва Галина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов № 1, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

Сердега Руслан Леонідович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Сімонок Валентина Петрівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземних мов № 1, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

Соценко Наталія Федорівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

Сподарець Михайло Павлович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Стовба Ганна Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Суховєєнко Катерина Ігорівна, аспірантка кафедри історії української літератури філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Сучалкін Олег Вікторович, старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Тітаренко Олена Олексіївна, аспірантка кафедри історії російської літератури філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Філон Микола Іванович, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Чекарева Євгенія Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Шапошникова Олена Олександрівна, здобувач кафедри історії української літератури, методист навчально-методичного центру, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Шкоріна Інна Марківна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

Штаєр Ірена Любомирівна, аспірант кафедри української літератури, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Ярко Олена Юріївна, старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна