

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**Науковий вісник
Ізмаїльського державного
гуманітарного університету**

Збірник наукових праць

Випуск

35

СЕРІЯ «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ»



Ізмаїл – 2016

УДК 8
ББК 80/84
Н-34

Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету
Серія «Філологічні науки»
Scientific Bulletin of Izmail State University of Humanities
Series of Philological sciences
Збірник наукових праць

Видається з 1997 року

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Кічук Ярослав Валерійович – д. пед. н., проф., головний редактор
Кічук Надія Василівна – д. пед. н., проф., заступник головного редактора
Циганенко Лілія Федорівна – д. іст. н., проф., заступник головного редактора
Циганок Ірина Борисівна – к. філол. н., доц., відповідальний секретар

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Літературознавство

Лебеденко Наталія Петрівна – д. філол. н., проф., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Райбедюк Галина Богданівна – к. філол. н., проф., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Шевчук Тетяна Станіславівна – д. філол. н., проф., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Алінієва Антоанета – д. філол. н., проф., Шуменський університет «Єпископ Константин Преславски» (Болгарія)
Калоянов Анчо – д. філол. н., проф., Великотирнівський університет «Св. св. Кирило и Мефодій» (Болгарія)
Латєш Георгє – к. філол. н., доц., Галацький університет «Danubius» (Universitate «Danubius») (Румунія)
Мушинку Микола – д. філол. н., проф., Президент НТШ у Словаччині (Словаччина)
Білоус Петро Васильович – д. філол. н., проф., Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кіраль Сидір Степанович – д. філол. н., проф., Національний університет біоресурсів і природокористування України
Набитович Ігор – д. філол. н., проф., університет імені Марії Склодовської-Кюрі, Люблін (Польща)
Ключек Григорій Дмитрович – д. філол. н., проф., Кіровоградський державний педагогічний університет імені В. Винниченка
Ковнік Світлана Іванівна – д. філол. н., проф., Криворізький педагогічний інститут ДВНЗ «Криворізький національний університет»
Наєнко Михайло Кузьмович – д. філол. н., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Черноіваненко Євген Михайлович – д. філол. н., проф., Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Дзіковська Лариса Миколаївна – к. філол. н., доц., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Савоськіна Тетяна Олексіївна – к. філол. н., доц., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Томчук Олег Федорович – к. філол. н., доц., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Фоміна Лілія Георгіївна – к. філол. н., доц., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Мовознавство
Колесников Андрій Олександрович – д. філол. н., доц., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Лавриненко Світлана Томівна – д. філол. н., проф., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Рева-Лєвшакова Людмила Володимирівна – д. філол. н., проф., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Кондря Іраїда Іванівна – д. філол. н., проф., Кишинівський університет (Молдова)
Фросін Костянтин – д. філол. н., проф., Галацький університет «Danubius» (Universitate «Danubius») (Румунія)
Гриценко Павло Юхимович – д. філол. н., проф., Інститут української мови НАН України
Кияк Тарас Романович – д. філол. н., проф., Національний університет імені Тараса Шевченка
Степанов Євген Миколайович – д. філол. н., проф., Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Стеріополо Олена Іванівна – д. філол. н., проф., Київський національний лінгвістичний університет
Колесникова Лідія Володимирівна – к. філол. н., доц., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Топчій Лариса Миколаївна – к. філол. н., доц., Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Циганок Ірина Борисівна – к. філол. н., доц., Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету : збірник наукових праць. Серія «Філологічні науки». – Ізмаїл, 2016. – Вип. 35. – 218 с.

Рекомендовано до друку та до поширення через мережу Інтернет вченою радою Ізмаїльського державного гуманітарного університету (протокол № 3 від 20.10.2016 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію ОД № 986 від 07. 12. 2004 р.

© Ізмаїльський державний
гуманітарний університет, 2016

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2.09.«19»

ВАЛ.ШЕВЧУК І ПОСТМОДЕРНІЗМ

Т.А.Белоброва

кандидат філологічних наук, доцент,

Ізмаїльський державний гуманітарний університет

У цій статті розглядається проблема постмодернізму як форма існування сучасної культури, ступінь вияву в творчості Вал.Шевчука естетики постмодернізму. Акцентується питання на різноаспектних специфічних засобах образотворення в романі «Око прірви» та виділенні загальних ознак стилю письменника. Аналіз супроводжується зіставленням з іншими творами Вал.Шевчука.

Ключові слова: *постмодернізм, еkleктизм, фрагментарність, інтертекстуальність, мімесис.*

Проблема, пов'язана із розумінням постмодернізму як форми існування сучасної культури, цікавить наразі багатьох вчених, які намагаються з'ясувати особливості розвитку сучасного мистецтва. Філологи, культурологи, філософи багатьох країн намагаються визначити загальносвітові особливості постмодернізму та його національні варіанти. Своєрідною є ситуація в межах країн колишнього СРСР. Неможливість своєчасної перцепції світової літератури ХХ століття призвела до «винаходу велосипеда», часткового дублювання естетичних відкриттів західної літератури.

Завданням статті є ступінь вияву в творчості письменника естетики постмодернізму. Актуальність питання про постмодернізм полягає в важливості даної проблеми на сучасному етапі розвитку культури.

Стисло оглянемо присвячені творчості Валерія Шевчука наукові праці.

М.Павлишин у низці статей аналізує роман «Дім на горі», порівнює Шевчука з творцями «химерної» прози (корінням якої визначає не Котляревського, а котляревщину), наголошує на інтелектуальності Шевчука.

П.Майдаченко у праці «Комічне в сучасній українській прозі» теж аналізує «Дім на горі», але цілком у контексті «химерної» прози (В.Дрозд, Є.Гуцало).

А.Кравченко у праці «Художня умовність в українській радянській прозі» подає блискучий аналіз форм художньої умовності й розглядає її на прикладі «химерної» прози, але робить при цьому досить істотні й правомірні зауваження щодо стильової манери Шевчука (хоча з його твердженнями про «химерність» творів цього письменника погодитись не можна), зокрема:

«В.Шевчукові не завжди вдається «оживити» розлогі описи. Нерідко вони занадто розростаються і можуть бути як продовжені, так і скорочені без помітної шкоди для твору. Крім того, проблематика зображувального плану іноді досить незначна, справді важливі питання “винесено” в ідейний підтекст образів, через те художнє вирішення їх видається дещо умоглядним, мало зіпертим на реальне життя» [3, 82].

Критик також наголошує на важливості інтелектуального начала в творчості письменника.

Л.Донченко у дисертації «Художня модель національної ідентичності в текстах Валерія Шевчука» розглядає творчість письменника під кутом зору виведення ним певних національних орієнтирів, а також з'ясовує використані прозаїком етнокультурні міфологеми.

Л.Тарнашинська у праці «Художня галактика Валерія Шевчука» аналізує творчість письменника в контексті світової літератури, наголошуючи на філософських проблемах

екзистенціалізму (абсурд, ескапізм, свобода вибору). Крім того, численні статті в періодиці досліджують твори письменника в різних аспектах.

У цій статті спробуємо з'ясувати, якою мірою Вал.Шевчук є постмодерністом. Спочатку приблизно визначимо головні ознаки постмодернізму, спираючись на різні джерела (зокрема, праці М.Епштейна, Н.Маньковської, У.Еко, М.Павлишина, вітчизняні видання, присвячені цій проблемі). Зрозуміло, що це визначення ознак дуже приблизне, оскільки проблема дефініції постмодернізму є чи не найважчою через неможливість погляду звіддалік, вченим доводиться аналізувати те, що відбувається навколо; крім того, справа ускладнюється тією кардинальною зміною парадигми всіх понятійних сфер, яка фіксується наразі вченими найрізноманітніших галузей філософії, науки, культури: «З'явилася потреба в цілковито новому типі організації наукової свідомості, який оперує не окремими смислоорганізуючими одиницями, а відношеннями, сукупностями відмінностей» [1, 67]. Але при всій складності дослідники з великою наполегливістю працюють у цьому напрямку, визначаючи ознаки постмодернізму, як форми сучасної науки, культури, філософії. Отже, спробуємо об'єднати по можливості найбільше даних і перелічити ці ознаки.

Ознаки постмодернізму:

- 1) розчарування в раціоналізмі, відмова від світоглядів, що все пояснюють;
- 2) принциповий еkleктизм, фрагментарність, монтаж, розірвана свідомість;
- 3) прагнення охопити сучасним мистецтвом досвід світової художньої культури шляхом іронічного її цитування; змішування жанрів, стильовий синкретизм;
- 4) гра;
- 5) увага до «великих» стилів, їх відтворення (характерно для українського та російського постмодернізму);
- 6) відмова від мімесису й зображального начала;
- 7) невизначеність, культ незрозумілого, помилок, пропусків; підкреслення нестабільності й умовності всіх значень;
- 8) світ розуміється як текст, як нескінченне перекодування й гра знаків, поза якими неможливо знайти означене, «речі», «істину» самих по собі;
- 9) поява усвідомлення відносності й контекстуальності кожного мовлення; звідси – множинність інтерпретацій тексту, оскільки в нього заздалегідь незакладений моральний імператив;
- 10) текст розуміється інтертекстуально як гра свідомих і несвідомих запозичень, цитат;
- 11) відчуття перебування «після» історії: в часі не процесуальному, зорієнтованому на наближення до певної мети, а просто теперішньому; «Історія» закінчилася, час влаштовуватися в сучасному;
- 12) замість категорій єдності й протилежності висуваються категорії відмінності й інакшості, які визначають цінність «іншого», того, що виходить за межі даної системи;
- 13) будь-яка ієрархія цінностей, зокрема, протиставлення «елітарне – масове», «центр – периферія», «глобальне – локальне»;
- 14) революційна опозиція суспільству, авангардистський виклик традиції, – знімаються заради існування самоцінних культурних моделей; деканонізація;
- 15) зближення культури високої й масової, інтерес до читання як основа маскульту стає важливим чинником при творенні літератури «високої»;
- 16) колишні маргінальні групи та субкультури виходять на перший план (фемінізм, гомосексуалізм, постколоніалізм);
- 17) плюралістичний всесвіт; багатоваріантність істини, оскільки текст є відкритою структурою і читається не вглиб, а за допомогою різноманітних (і нескінчених) контекстів, до яких підключається через цитати (вводить цитати автор, але кількість приєднаних таким чином контекстів від автора вже не залежить);
- 18) особистість, оригінальність, авторство розглядаються як ілюзії свідомості або умовні конструкції, за якими діють механізми знакових систем, мови, владних структур, що розподіляють функції між індивідами;

19) обов'язкове врахування аудиторії, орієнтація на публіку; залежність свідомості від засобів масової інформації, швидке до них пристосування й можливість рефлексії над ними.

Питання про часткову реалізацію ознак постмодернізму у творчості Вал.Шевчука постало, власне, з огляду на досліджуваний роман, на численні паралелі з культовим твором постмодернізму – романом У.Еко «Ім'я троянди» (зв'язок цих двох творів відзначає й Н.Білоцерківець у рецензії на роман «Око Прірви», не розвиваючи, втім, своє спостереження до обгрунтованого твердження). Н.Білоцерківець заявляє про інтертекстуальний характер твору, про подібність зовнішнього антуражу «Ока Прірви» і богословських диспутів до «Імені троянди». Жанр рецензії, певно, не дав дослідниці можливості розвинути думку про можливі паралелі.

Зупинимося на тому, що у творі Вал.Шевчука постмодерного, спробуємо з'ясувати, які саме із вище перерахованих рис присутні в його творчості. Сюжетні паралелі із «Ім'ям троянди» вказують на знайомство автора із цим твором (хоча й аксіоматичним уже є інтерес письменника до монастирів, монахів, святих і категорії святості взагалі, де ж бо ще він міг знайти кращу місцину для «духовного спитування» героїв, як не в монастирі, де й належить боротися зі слабкостями духу, але й де найбільші випробування).

Ознаки постмодернізму в романі «Око Прірви»:

1) інтертекстуальність; світ як текст, а текст як гра цитат (от тільки існує одна досить вагома в сучасному культурному контексті проблема: розуміти бароковий пратекст Вал.Шевчука здатен далеко не кожний читач, що говорить не стільки про низьку освіченість останнього, скільки про відсутність популяризації мистецтва цієї чи не найпотужнішої культурної доби серед наших сучасників);

2) змішування стилів, власне, увага до бароко як до визначного явища нашої культури (рімейк «великого» стилю, який М.Павлишин визначив як «передчасно постмодерністичний» з огляду на такі його риси: поєднання високого й популярного, міжнародного й місцевого, релігійного й світського, жартівливість, іронія, самоусвідомлення, багатокультурність, толерантність [4]);

3) поєднання бароко та постмодернізму виявляється й в тотальній цілісності [світ, Бог – усе Єдине, Книга, (інтер)текст];

4) гра (розширене тлумачення теорії Гейзінги);

5) розчарування в раціоналізмі, відсутність спроби відповісти на всі питання, а відповідно, й припущання множинності істини (плюралізм рішень);

6) багатомірна парадигма мислення на основі доповнювальності, що реалізується через широке використання снів у творі;

7) орієнтація на остаточну невизначеність, незрозумілість, таким чином, підкреслення умовності всіх значень, бо ж вони в будь-яку мить можуть змінитися на свою протилежність); тобто, реалізується твердження про відносність і контекстуальність кожного мовлення; цей принцип розкривається в тому, що роман не розрахований на остаточну інтерпретацію подій, розкриття таємниці;

8) реалізація постулату цікавості твору, захоплюючий сюжет, що є уподібненням, хоча б зовнішнім, масовій літературі (в досліджуваному романі це використання пригод, таємниці, фантастика). Г.Бергер (американський дослідник феномену масової літератури) стверджує, що людина має дві первинні потреби: потребу миру, спокою, безпеки, звичності, майже одноманітності і потребу переживань, небезпеки, невизначеності, ризику, неприємностей, напруги, загрози, невідомого, таємниці. Обидві задовольняє масова література, а Вал.Шевчук використовує другу з них для зацікавлення читача, але цим і обмежується зв'язок із масовою літературою. Дж.Кавелті (інший американський дослідник такого виду творчості) визначає різницю між нею та «справжньою» літературою з погляду невизначеності та ідентифікації читача. Невизначеність міметичної літератури (як дослідник називає справжню літературу) полягає в тому, що вона намагається аналізувати життя, а неостаточність цих висновків (адже хто зможе пізнати життя до кінця?) визначає невизначеність твору. Щодо ідентифікації зачитуємо: «Оскільки метою міметичної літератури є зображення дій, які повинні зіштовхнути нас із реальністю, письменникам необхідно змусити нас відчутти близькість із

персонажами, чії долі виявляють невизначеність, обмеженість і нерозв'язність таємниць реального світу. Ми повинні навчитися впізнавати й приймати нашу спорідненість із героями, мотивами й ситуаціями, до яких ми навряд чи були б причетні у звичайному житті. Процес ідентифікації в міметичній літературі охоплює усвідомлення і своєї відмінності від персонажа й одночасно, нехай мимовільної, але досить глибокої причетності до його дій» [2, 46]. Саме це зустрічаємо при аналізі творчості Вал.Шевчука. І природа невизначеності, і тип самоідентифікації читача із героєм постулюють цілковиту «немасовість» творів письменника (поза ідеологічною навантаженістю).

Отже, елементи постмодернізму у творчості Вал.Шевчука наявні, але тільки елементи. Це доводить, що Шевчук – не постмодерніст, оскільки багатьох обов'язкових рис у нього нема. Зокрема, відсутня необхідна для нового мистецтва руйнація ієрархії традиційних цінностей: бачимо, що письменник цілком однозначно, без інакомовлення повертає героя наприкінці твору до найвищої цінності людства непостмодерної доби – до Бога (постмодернізм не завжди остаточно заперечує Вищу Волю, але ніколи не говорить про це безпосередньо, використовуючи іронію, пародію для приховування серйозного ставлення до чогось. Саме такий прийом виявляє С.Кузнецов у творі В.Пелєвіна «Чапаев и Пустота», зазначаючи, що використана в романі буддійська традиція пародіювання езотеричних знань є наразі єдиним шансом передати Послання, «не опошлив его»).

Крім того, Вал.Шевчук орієнтується в творі на майбутню читацьку інтерпретацію використаних у творі символів, знаків певних понять. Подібні твердження жодною мірою не супроводжуються різноманітними оцінними акцентами; їх не можна вважати останнім словом, оскільки розвиток мистецтва на сучасному етапі завжди оцінити найважче, коли навіть вчені світового рівня сперечаються щодо сутності і значення постмодернізму, не маючи певності навіть у наявності досліджуваного явища. Отже, як і сам Валерій Шевчук, спробуємо уникнути остаточної відповіді на поставлені питання, залишаючи її пошук відкритим.

1. Вайнштейн О. Постмодернизм: история или язык? // Постмодерн в философии, науке, культуре. Хрестоматия. – Харьков, 2000. – С. 64-67.
2. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33-64.
3. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі / А. Кравченко. – К., 1988. – 255 с.
4. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму // М. Павлишин. Канон та іконостас. – К., 1997. – С. 213-222.

Белоброва Т. А. Вал.Шевчук и постмодернизм.

В этой статье рассматривается проблема постмодернизма как форма существования современной культуры, степень проявления в творчестве Вал.Шевчука эстетики постмодернизма. Акцентируется вопрос на разноаспектных специфических средствах образотворчества в романе «Глаз пропасти» и выделении общих признаков стиля писателя. Анализ сопровождается сопоставлением с другими произведениями Вал.Шевчука.

Ключевые слова: *постмодернизм, эклектизм, фрагментарность, интертекстуальность, мимезис.*

Byelobrova T. A. Val.Shevchuk and Postmodernism.

The article touches upon the problem of postmodernism as a form of existence of modern culture, the degree of manifestation of postmodernism aesthetics in Val.Shevchuk's creative works. On various particular means of image creativity in the novel «Eye of the abyss» are paid attention to. Common features of the writer's style are singled out. The analysis is accompanied by the comparison with other 21 works written by Val.Shevchuk.

Key words: *postmodernism, eclecticism, fragmentation, intertextuality, mimesis.*

УДК 821.161.1 – 31

КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПАРАДИГМАХ

А.Т.Малиновский

кандидат филологических наук, доцент,
Одесский национальный университет имени И.И.Мечникова

В статье рассматривается категория художественности и ее функционирование в разных литературно-эстетических парадигмах. Проанализированы проявления художественности в литературной системе и в творчестве отдельного писателя. Выявлены не только имманентные факторы художественности, но и ее историко-культурные основания.

Ключевые слова: художественность, парадигма художественности, автор, мир, литературный процесс, литературное направление.

Цель данной статьи – определить статус и особенности функционирования категории художественности как в литературном процессе, так и в творческой системе одного или нескольких авторов. Прослеживаются относительно устойчивые, константные принципы художественности в стадийной последовательности культурно-исторических эпох и предельно динамичные, изменчивые в индивидуальных авторских системах.

Проблема художественности как коммуникативного пространства, типа дискурса, авторской компетенции, модуса получила должное теоретическое освещение в работах С.Н.Бройтмана, Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпы и других литературоведов. Теоретические и историко-литературные аспекты художественности актуализируются учеными филологического факультета ОНУ им. И.И.Мечникова во время иницилируемых заведующей кафедрой теории литературы и компаративистики, доктором филологических наук, профессором Н.М.Шляховой круглых столов по проблемам автора, художественного мира и художественности в литературе.

Художественность относится к тем качествам, свойствам литературы, которые так же, как и художественный мир, авторский мир, очень сложно вписать в привычный нам литературоведческий каталог. Художественность практически не поддается научной категоризации и представляет собой то, что базируется на целом ряде известных нам более привычных и устойчивых категорий. В этом смысле можно говорить, что художественность – категория метатекстовая, т. е. пронизывающая все уровни литературного текста.

Представляется важным разграничить художественность литературы и художественность отдельного писателя. Что определяет и составляет художественность литературы? Разумеется, здесь следует вести речь о литературном процессе, представляющем смену так называемых парадигм художественности. В таком случае смена одного литературного направления другим предстает ничем иным, как сменой парадигм художественности. Иными словами, «всякая исторически сложившаяся парадигма художественной культуры обнаруживает в своей основе некоторую новую коммуникативную стратегию – не традиционного (жанрового), а инновационно-стадийного («направленческого») типа» [1, 94]. Классицизм сменяет сентиментализм, затем возникает предромантизм, романтизм и т. д. В рамках каждого из этих литературных направлений складывается свой тип художественности. Он предполагает «существенное изменение статусов субъекта, предмета и адресата художественной деятельности» [1, 94]. И складывается эта художественность в самом художественном сознании людей той или иной эпохи. Не в отдельном произведении и не в творчестве одного автора, а в сознании некоторого сообщества людей. Поэтому каждая эпоха выдвигает свои параметры и требования к художественности. Классицизм, например, есть такое состояние художественного сознания, при котором трагедии Шекспира или романиста Рабле

воспринимаются как недостаточно художественные. Причем воспринимаются так и авторами, и читателями. Вместе с тем автор наделен особым статусом: он и автор со своей креативной, текстопорождающей стратегией, и читатель в широком смысле этого слова. Создавая произведение, он прогнозирует его на максимальное количество читательских реакций. Автор является, таким образом, первочитателем своего произведения. Такое взаимодействие сознаний возможно только в рамках парадигмы как сверстекстовой, или метатекстуальной структуры.

Смена художественных парадигм совершается в стадийно-исторической последовательности. Известно, что все художественные, или литературные, направления следуют друг за другом и представляет собой однонаправленный и необратимый процесс. Очередная парадигма, или направление, не в состоянии отменить освоенного ранее. Но часто происходят своеобразные эстетические всплески. Позиционируя новое, она лишь оттесняет на второй план то, что доминировало на предыдущей стадии и будет возрождено последующими. Можно проследить эти трансформации на отдельных примерах. Вот, в частности, несколько десятилетий украинского литературного процесса. Так, например, в сентиментализме Г.Ф.Квитки-Основьяненко «приглушаются» присущие ему ранее тенденции просветительского реализма. Поэтому трактовка естественного человека в «Марусе», «Сердешной Оксане» будут в этом плане отличаться от «Фенюшки», «Пана Халявского» и др. Но это приглушение лишь на время. Как мы знаем, в прозе Шевченко просветительские тенденции вновь возродятся. Но у него образы и типы представлены с учетом классического реализма, то есть с учетом новой парадигмы художественности. Они как бы обогащены этим новым типом художественности. Неслучайно в литературоведении имеет место мнение о бидермайере, проявляющемся в прозе Шевченко. Хотя корректнее тут говорить не о позднем романтизме в составе реализма, а именно о просветительском реализме. Данный пример, как и множество других, свидетельствует о качественно новом витке художественного сознания в процессе смены парадигм художественности. Художественное сознание глубже проникает в природу художественности. Эти перемены приводят к смещению ориентиров художественного сознания, а следовательно, и критериев художественности.

Теперь конкретнее о типах художественности. Прежде всего, художественность, которая укладывается в период рефлексивного традиционализма. В этот достаточно длительный период художественное сознание является нормативным, поэтому применительно к нему можно говорить о множестве субпарадигм художественности. Кризис нормативного художественного сознания порождает новый тип художественности, именуемый креативизмом. Он включает в себя три субпарадигмы: предромантизм, романтизм и постромантизм. Модернизм сигнализирует о парадигме неклассической художественности. Творцу необходимо теперь выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании адресата. Воздействие на воспринимающее сознание – это решающий критерий художественности.

Актуальным является вопрос о границах художественности. В литературе какого периода она есть, а где ее нет? Книга М.К.Наенко называется «Художня література України». В ней рассматривается не только непосредственно литературный процесс классицизма и постклассицистские стратегии художественного письма, но и литература древности, а также мифология и фольклор. И все это охватывается единым понятием «художня література України». Можно подумать, что художественная литература – это одно, а художественность – другое. И необязательно, чтобы художественность присутствовала в художественной литературе. Но так ли это? Разумеется, объем понятия «художественная литература» включает в себя художественность. И как следует из логики построения книги, к шедеврам художественной литературы Украины ученый относит те произведения, которые характеризуются индивидуальным и неповторимым стилевым своеобразием. Именно понятие стиля позволяет ученому протянуть нити в древние периоды существования украинской словесности и выделить мифологический и фольклорный стили. Именно они предтеча поэзии и профессионального творчества. И когда М.К.Наенко говорит, что «творче життя

письменників не припиняється з настанням нових стилевих періодів», «літературний процес – це не простолінійне, а хвилеподібне чергування стилів» [2, 7], то мы понимаем, что художественность возможна только на этой основе.

Именно так функционирует художественность в диахронической историко-литературной перспективе.

Хотелось бы остановиться на примере того, как художественность проявляет себя на уровне литературной приемственности, но не в плане стадийной смены одного типа художественности другим, а в плане неожиданно и непредсказуемо возникающего контакта между двумя писателями. Известна роль пушкинского отрывка «Гости съезжались на дачу» в творческой истории «Анны Карениной» (речь идет о начале неоконченной повести А.С.Пушкина «Гости съезжались на дачу»: *Гости съезжались на дачу ***. Зала наполнялась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую итальянскую оперу. Мало-помалу порядок установился. Дамы заняли свои места по диванам. Около их составилась кружок мужчин. Висты учредились. Осталось на ногах несколько молодых людей; и смотр парижских литографий заменил общий разговор <...>*

В сие время двери в залу отворились, и Вольская вошла. Она была в первом цвете молодости. Правильные черты, большие, черные глаза, живость движений, самая странность наряда, все поневоле привлекало внимание. Мужчины встретили ее с какой-то шутливой приветливостью, дамы с заметным недоброежелательством; но Вольская ничего не замечала; отвечая криво на общие вопросы, она рассеянно глядела во все стороны; лицо ее, изменчивое как облако, изобразило досаду; она села подле важной княгини Г. и, как говорится, se mit à bouder.

Вдруг она вздрогнула и обернулась к балкону. Беспокойство овладело ею. Она встала, пошла около кресел и столов, остановилась на минуту за стулом старого генерала Р., ничего не отвечала на его тонкий мадригал и вдруг скользнула на балкон...»).

Известна реакция Толстого, только что прочитавшего отрывок. «Вот прелесть-то! Вот как надо писать. Пушкин приступает прямо к делу. Другой бы начал описывать гостей, комнаты, а он вводит в действие сразу». В тот же вечер он начал писать «Анну Каренину». В отрывке была схвачена особенность натуры героини, которая затем станет основой в выписывании характера Анны. Толстой развертывает пушкинский сюжет небольшого отрывка в большой романский сюжет. Кроме того, в этом же маленьком отрывке заданы и две линии повествования: лично-интимная, связанная со страстью героини и линия «общественная», связанная с рассуждениями об особенностях русского дворянства и большого света. В первоначальной редакции толстовский роман начинался так же, как и отрывок Пушкина – со сцены приема у Бетси Тверской после оперного спектакля. Затем Толстой изменил этот вариант. Но начав роман с рассказа об усредненном духовно, но жизнелюбивом Стиве Облонском, автор фокусом романа все же делает сюжетную ситуацию пушкинского отрывка. В центре – Анна. Об этом свидетельствует не только название романа, но и вся та игра света и теней, которую использует Толстой в ее изображении.

Художественность представляет собой интерсубъективный феномен литературы, природа которого может быть как относительно устойчивой в пределах определенной культурно-исторической эпохи, эстетического направления, так и подверженной довольно резким трансформациям в пространстве диалога между отдельными творческими индивидуальностями или же произведениями одного писателя. Так или иначе в художественности реализуется тип коммуникации литературной эпохи, ее эстетический потенциал, традиционалистские либо посттрадиционалистские стратегии.

1. Теория литературы / [Тюпа В. И., Тмарченко Н. Д., Бройтман С. Н. и др.]; под ред. Н.Д.Тмарченко. – М. : Высшая школа, 2004. – 385 с.

2. Наснко М. К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. К. Наснко – К. : Просвіта, 2008. – 1064 с.

Малиновський А. Т. Категорія художності в літературно-естетичних парадигмах.

У статті розглядається категорія художності та її функціонування в різних літературно-естетичних парадигмах. Проаналізовано реалізації художності у літературній системі та у творчості окремого автора. Виявлено не тільки іманентні фактори художності, але й її історико-культурне підґрунтя.

Ключові слова: *художність, парадигма художності, автор, світ, літературний процес, літературний напрямок.*

Malinovsky A. T. The Category of Artistry in Literary and Aesthetic Paradigms.

In the article the category of artistry and its functioning are examined in different literary and aesthetic paradigms. There have been analysed the realization of artistry in the literary system and in the literary works of a particular writer. Not only the immanent factors of artistry but also its historical and cultural grounds have been educed.

Key words: *artistry, paradigm of artistry, author, world, literary process, literary direction.*

УДК 821.161.1-31Одоевский

**ДИДАКТИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.Ф.ОДОЕВСКОГО
(К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА)**

Т.Ю.Морева

*кандидат филологических наук, доцент,
Одесский национальный университет имени И.И.Мечникова*

В статье идет речь о жанровом своеобразии раннего творчества В.Ф.Одоевского, анализируется ряд дидактико-аллегорических произведений писателя. Делается вывод о том, что в апологах В.Ф.Одоевского аллегория изменяет свой характер, в них появляется динамика. Писатель изображает внутренний мир героев в развитии. Важная роль в апологах принадлежит речи персонажа, его мимике, портретной зарисовке.

Ключевые слова: *аполлог, аллегория, метафора, мораль, дидактичность.*

В предлагаемой статье мы обратились к раннему творчеству В.Ф.Одоевского, которое, к сожалению, изучено значительно меньше, чем произведения, созданные в 30-е годы XIX века, такие как «таинственные» повести и цикл «Русские ночи». В 20-е годы писатель создает целый ряд произведений, которые называет апологами. Возникает необходимость рассмотреть эти произведения, выявить их жанровое своеобразие.

Цель данного исследования – на основе изучения ряда дидактико-аллегорических произведений выявить жанровые особенности аполога, уяснить его роль в творческом наследии В.Ф.Одоевского.

Литературная позиция Одоевского двадцатых годов сложна и противоречива. В его раннем творчестве заметно движение к романтизму, но еще ощутимей тяготение к эстетике Просвещения, в особенности к традициям классицизма. Это сообщало его произведениям рационалистичность и в известной мере дидактичность.

Одоевский сознательно преследовал дидактические цели: *Мы еще не дожили до того Астреина века, в котором люди будут довольствоваться чистыми, светлыми умствованиями. Солнце ума еще слепит многих - надобно знакомить с ним посредством стекла закопченного. Вот моя цель!* [2, 176]. В этих словах слышен отголосок представлений об искусстве, свойственных просветителям XVIII века.

Лирико-философские миниатюры писателя проникнуты иносказанием, характерным для литературы Просвещения. В раннем творчестве Одоевского-предромантика преобладает не символика, в отличие от его романтических повестей, а аллегоричность. С точки зрения писателя, эти ранние литературные опыты не самоценны, они нужны как «проявители» важных истин – философских, моральных, эстетических. В двадцатых годах термин понимался широко: к апологам относили и басни, и назидательные эпиграммы, и короткие аллегорические рассказы с нравоучением.

Н.А.Полевой отмечал: «Аполлог... выражается буквально нашим словом: «иносказание». Это небольшое произведение воображения, маленькая поэма, где внутренний смысл различен с тем, который представляет наружность... Особенный род произведений словесности, не положительных, а отрицательных» [4, 386-387].

А.И.Галич, размышляя об этом жанре, писал: «Аполлог... не только забавляет, но и научает, т. е. дает в «аллегории видеть картину нравственной жизни человека» [1, 203].

В современном литературоведении аполлог определяется как «...коррелирующая с новеллой малая эпическая форма притчевого происхождения» [5, 18-19]. В.И.Тюпа пишет об апологе: «Значимость этого жанра в истории литературы – русской и мировой, – по всей видимости, не уступает значимости новеллистики, однако до сего времени остается своего

рода «белым пятном» литературоведческой науки, поскольку тексты апологов ошибочно идентифицировались, как правило, с новеллами» [5, 19].

А.И.Галич, Н.А.Полевой отмечали дидактико-аллегорический характер жанра: образное содержание аполога рассматривалось как художественная иллюстрация к заданной идее. Одоевский использует смысловую двуплановость аполога, чтобы выстроить параллель между миром духовным и внешним. Творчески преобразуя структуру аллегорического повествования, писатель пытается сочетать в своих произведениях философское осмысление внутренней жизни человека с ее непосредственным изображением.

Одоевский ставит перед собой задачу прежде всего объективно обосновать право личности на полноту самоопределения. В апологах высшие человеческие устремления – познание, творчество, самосовершенствование – утверждаются как абсолютные ценности, приобщение к которым делает человека необходимым «дополнением мироявления» Одоевского.

В апологах писателя, с их восточным колоритом, афористически-иносказательным содержанием запечатлены идеилюбомудрия: борьба разума с невежеством, зла с добром, чести с бесчестьем, жизни со смертью – все то, что определяло нравственную атмосферу бытия человека. Герой апологов – мудрец, ученый, поэт, философ, парящий в вышине своих мыслей, пророчащий гибель невежеству и мракобесию, опускается на землю, идет к людям, чтобы предъявить им свои высокие требования к жизни.

В апологах Одоевского соединены импульсы, идущие от романтической натурфилософии и религиозно-философских учений XVIII века, отражены популярные в масонской литературе раздумья о возрождении человечества через нравственное воскресение отдельной личности.

Обретение целостности – условие спасения человека и человечества. Такова исходная идея дидактико-аллегорических произведений писателя.

Для Одоевского реальностью, в которой проявлялась жизнь идеи, был внутренний мир человека. Так, развивая в апологе «Минута свидания» (1827) концепцию поэтического вдохновения, автор пользуется популярным у романтиков сравнением творческого процесса с чувством любви. Философское содержание аполога – размышление писателя о диалектике субъективного и объективного в творческом процессе. Однако эти размышления не являются самоцелью, их нельзя изъять из ткани текста, они неотъемлемы от развития лирического переживания.

«Санскритские предания» (1824) ставят характерный для всего европейского романтизма вопрос о положении гения в непонимающей его среде, жертвой которой он оказывается в конечном счете. Это цикл, скрепленный единством проблематики. В нем автор изображает три силы: объективные стихии мироздания; мудреца, поднявшегося до понимания их природы и осознавшего необходимость безропотного подчинения им; толпу, живущую бессознательной жизнью, рабу случайности, пребывающую в постоянном неведении или заблуждении. Дидактическая заданность цикла не мешает произведениям, входящим в его состав, стать полноценным, глубоко содержательным художественным исследованием противоречий действительности.

Этот цикл состоит из двух апологов. В первом из них – «Смертной песне» – образность не является лишь иллюстрацией к философскому тезису. Напротив, она воссоздает конфликт, в процессе развития и разрешения которого и возникает концепция творчества. Поэтика этого произведения необычна для ранних лирико-философских произведений Одоевского. Здесь проявляются элементы эпического повествования: сюжет, характеры героев.

В произведении два действующих лица: царь и певец. Царь, как принято в восточных сказках, – воплощение мирской власти, человек, которому доступны все земные радости. Певец же изображен настоящим творцом, он исполняет чудную песнь, которая сжигает его.

Появляется диалог, – лаконичный, но исполненный внутренней динамики. В нем конкретизируются психологические характеристики персонажей. Диалог передает и

властную речь царя, и исполненные достоинства слова певца. Властителю, которому подчинены все богатства мира, не дано приобщиться к одному из высших «наслаждений жизни» – творчеству. Чудная песнь для него – лишь средство развеять скуку. Певец умудрен сознанием своей связи с великими мировыми силами, трагическим пониманием своей способности, хотя бы ценою жизни, выразить смысл всего сущего. Стремясь нагляднее передать мощь творческого порыва, обреченность художника, попытавшегося выразить «невыразимое», Одоевский использует сюжетно развернутую метафору: «пламя вдохновения» сжигает певца.

Во втором апологе цикла «Тени праотцов» два героя – царь и мудрец. Царь показан носителем психологии толпы, ее наиболее полным воплощением. Он чужд глубинным тайнам жизни, так как слишком поглощен всем мирским и преходящим. Чтобы умилостивить богов и спасти сына, царь устраивает совершенно неуместный пир в честь праотцов.

Подлинное осмысление законов жизни доступно лишь мудрецу. Одоевский уделяет большое внимание изображению его внутреннего мира, жизненной позиции. Доминирующие черты его психологического облика – бескорыстие и самоотверженность.

Мудрец у Одоевского осознает малость своих сил и величие, мощь, многообразие жизни, которые не может объять человеческий ум. Писатель считает, что судьба творческой личности трагична: мудрецу приходится преодолевать ограниченность собственной природы, противоречие между чисто духовным содержанием поэтического переживания и материальным воплощением, ему приходится терпеть насмешки и холодность «толпы».

Мудрец дважды приходит помочь царю Райю, и дважды его не понимают и отвергают. В соответствии с поэтикой романтического произведения герой оказывается чуждым и непонятым для окружающих его людей. Брамину свойствен тот духовный и нравственный максимализм, который в известной мере предвосхищает максимализм романтиков. Правда, здесь он еще не приобретает всеобъемлющего мировоззренческого характера и не связан с постановкой глобальных проблем.

Близки к «Санскритским преданиям» общностью восточных аллегорических тем «Четыре аполога» (1824), напечатанные в альманахе «Мнемозина», а затем выпущенные отдельной книгой. Сквозная проблематика, связь апологов внутри цикла создают законченность композиции целого.

«Четыре аполога» (1824) представляют духовно-нравственное состояние личности, поглощенной переживанием «идеала». Каждое из произведений воссоздает новую грань этого состояния. Одоевский исследует условия, необходимые для плодотворного самоопределения личности.

В «Дервише» выявляется особая роль гения, факел мудрости которого освещает другим путь к высшей цели – самосовершенствованию. *Дервиш не внимал ни благословениям, ни проклятиям... не для освещения ничтожной толпы нес он светильник... всем движениям души его представлялась цель, к которой он стремился* [3, 2]. В апологе утверждается в качестве основ творческой деятельности глубочайшая сосредоточенность духа, бескорыстие и полнота самоотдачи. В апологе «Солнце и младенец» автор показывает возможность гениальных, «избранных» натур своими мыслями способствовать продвижению мира вперед; толпа не только не понимает их, но даже осуждает и отвергает. О нравственном крахе личности, не способной на подвиг самоотвержения во имя истины, рассказывается в построенном на принципе антитезы апологе «Два мага». В нем творческие и разрушительные начала олицетворены в облике двух искателей «вечной жизни». «Алогий и Епименид» близок к «Двум магам»: и здесь противопоставляются силы добра и зла, утверждается бесконечная мощь порыва к совершенству.

В основе аполога «Дервиш» лежит распространенный в литературе конца XVIII – начала XIX в. аллегорический образ «пути» как воплощения духовных исканий. Однако, используя традиционные приемы иносказания, Одоевский стремится к их более глубокой, самобытной художественной разработке.

Прежде всего, в его апологах обогащается яркими деталями аллегорическое описание изображаемого явления. Такова в «Дервише» картина горной дороги, передающая трудности, драматизм поисков истины.

В «Дервише» у писателя на первый план выходит анализ жизненных позиций персонажей, противостоящих друг другу, – мудреца и толпы. Отсюда – тщательно выписанные психологические характеристики, занимающие центральное место в повествовании. Средством саморазоблачения персонажа становится его портрет, слово, жест.

В апологе «Солнце и младенец» живописный фон уступает место изображению внутреннего состояния персонажа, показанного в самой общей форме. Вторая часть аполога – диалог между младенцем и его отцом, описание действий, мыслей и чувств младенца, наблюдающего за восходящим солнцем. По сравнению с «Дервишем», в нем заметнее стремление автора заменить описание действием. «Мораль» здесь выступает необходимым дополнением рассказа: она не только переводит содержание с языка образов на язык понятий, но и поясняет его; без «морали» развязка конфликта была бы неясна: *Возвышенные умствования Гениев – друзей человечества! Сколь ничтожны вы в глазах простолюдина!.. Он беспечно наслаждается благами, вами производимыми, и не ищет их начальной причины* [3, 5-6].

Начало «Двух магов» – три короткие фразы. Это не статичный фон повествования, а предыстория, позволяющая в дальнейшем сосредоточить внимание на внутреннем мире персонажей. В центральной части аполога не только изображается событие, поступок героя, но и дается психологическая мотивировка его действий: *Пусть век не прервутся и мои страдания... но не будет кичиться мой соперник* [3, 8]. «Мораль», истолковывающая смысл изображаемого, фактически не нужна. Но Одоевский превращает ее в лирический аккорд, органично завершающий произведение: *Так невежество в прах обращает все усилия мудрого! Пусть не воспользуюсь ими... но я и не буду одолжено ему благодарностью...* [3, 8].

В апологе «Алогий и Епименид» действие представляет собой сюжетное развертывание метафоры, повествование насыщено традиционными и аллегорическими образами (пламя, храмина, лампада и т.д.).

Идея и образная система находятся в единстве, и «мораль» можно рассматривать как естественное продолжение развития образа.

В «Алогии и Епимениде» противопоставляются силы зла и добра, В.Г.Белинский привел полностью этот аполог в статье «Сочинения князя В.Ф.Одоевского», мотивируя это его обобщающим значением, связью с действительностью, жизнеутверждающим началом. Факел мудрости горит все ярче и ярче. Автор гневно обращается в конце сочинения к «гасильщикам», действующим в современной ему жизни: *Невежды-гасильщики! Уже ли ваши незаконные усилия погасят божественный пламень совершенствования? Еще более возгорится оно от нечистых покушений ваших, грозно истребит вас... и опять запылает с прежнею силою* [3, 9-10]. Аллегорическая форма аполога пополнилась, таким образом, как отметил Белинский, «одушевлением, жизнью и мыслью», стремлением к лучшему, вопреки усилиям сторонников общего застоя. Все произведения, входящие в цикл «Четыре аполога», однородны по своей сюжетно-композиционной структуре: они строятся как развернутые метафоры, в основе которых лежат аллегорические значения слов «пламя», «путь», «солнце», «лампада» и др. Аллегория по своей природе статична: возникая как иллюстрация к данному явлению или понятию, она не выражает непосредственно действия, процесса, не воссоздает структуру явления, а лишь отражает ее в системе устойчивых, заранее определенных признаков. Парадоксальным является тот факт, что в апологах Одоевского аллегория изменяет свой характер – появляется динамика. В этих произведениях показано развитие действия, процесса. Писатель изображает внутренний мир героев в развитии. Правда, делает он это часто схематично, пунктирно. Важная роль в апологах принадлежит речи персонажа, его мимике, портретной зарисовке.

Как бы далеко ни отходил Одоевский от традиционной структуры дидактического рассказа, он всегда сохраняет «мораль». Она возвращает читателя к исходной идее, активизируя его восприятие, побуждая к самосознанию и самоопределению. Одоевский обогащает художественную функцию «морали», усиливает ее непосредственное воздействие на читателя: этому способствует выразительность интонации, лирический пафос, достигающий в заключительной части апологов наивысшего напряжения.

Идея и образная система находятся в единстве, и «мораль» можно рассматривать как естественное продолжение развития образа.

Анализ цикла апологов В.Ф.Одоевского позволят сделать вывод об усложнении в творчестве писателя структуры дидактико-аллегорического повествования. Аполог перестает быть иллюстрацией идеи, он несет в самом себе развитие и разрешение конфликтной ситуации, воплощающей определенную концепцию. Вместе с тем в процессе перехода от иллюстративности к самостоятельности отображения характера и обстоятельств произведение становится событийным.

1. Галич А. И. Опыт науки изящного / А. И. Галич. – СПб., 1825. – 303с.
2. Одоевский В. Ф. Письмо В. Титову от 20 августа 1823 г. / В. Ф. Одоевский // Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский – М. М. и С. Сабашниковы, 1913. – Т. 1. – Ч.1. – 460с.
3. Одоевский В. Ф. Четыре аполога / В. Ф. Одоевский // Мнемозина. – 1824. – Ч.3. – С 1–10.
4. Полевой Н. А. Очерки русской литературы / Н. А. Полевой – СПб., 1839. – Ч. 1. – С. 386 – 387.
5. Тюпа В. И. Новелла и аполог / В. И. Тюпа // Рус. новелла. Проблемы теории и истории. – СПб. : Изд-во С.–Петербургского ун-та, 1993. – С. 13–25.

Морева Т. Ю. Дидактико-аллегоричні твори В.Ф.Одоєвського (до проблеми жанру).

У статті йдеться про жанрову своєрідність ранньої творчості В.Ф.Одоєвського, аналізується низка дидактико-аллегоричних творів письменника. Робиться висновок про те, що в апологах В.Ф.Одоєвського алегорія змінює свій характер, в них з'являється динаміка. Письменник зображує внутрішній світ героїв у розвитку. Важлива роль в апологах належить мові персонажу, його міміці, портретній зарисовці.

Ключові слова: аполог, алегорія, метафора, мораль, дидактичність.

Moreva T. V. Didactico-Allegorical Works by V.F.Odoevsky.

This article is devoted to the genre singularity of the early collected stories by V.F.Odoevsky; in particular, a close scrutiny is given to a whole series of the writer's didactico-allegorical works. The study suggests a conclusion that allegory in the apologues by V.F.Odoevsky is transfigured by an emergent dynamics. The writer represents his characters' inner life in development. In the apologues an important role is given to a personage's speech, their mimics, character sketch.

Key words: apologue, allegory, metaphor, moral, didacticism.

УДК 821.161.1-3 Грин

**МОТИВИРОВКА ЗАГАДОЧНОГО В РАСКАЗЕ
А.С.ГРИНА «ТАИНСТВЕННАЯ ПЛАСТИНКА»**

В.Б.Мусий

*доктор филологических наук, профессор,
Одесский национальный университет имени И.И.Мечникова*

В статье предлагается ряд вариантов прочтения сцены разоблачения преступника, являющейся ключевой в рассказе «Таинственная пластинка». Это мифопоэтическая, психологическая, культурологическая и философская мотивировка загадочного в произведении. Все они помогают судить об особенностях авторской концепции музыки, а также характере художественной манеры А.С.Грина.

Ключевые слова: *рассказ, мотив, авторская концепция, художественная условность, художественная манера автора, А.С.Грин.*

Цель предлагаемой статьи – выявить специфические для индивидуальной художественной системы А.С.Грина черты, которые позволят судить о принадлежности его к тому или иному художественному направлению в русской литературе первой половины XX века. Для этого мы обращаемся к одному из ранних его рассказов, «Таинственная пластинка», написанному в 1916 году. В нем уже очевидно движение писателя от предельной сосредоточенности на бытовой стороне жизни человека к романтизации индивидуальности и обстановки, которые станут определяющими характеристиками дальнейшего его творчества.

Учеными накоплен значительный опыт для понимания особенностей прозы А.С.Грина как художника переходной культурно-исторической эпохи. Это и книга В.Е.Ковского о творческом опыте В.Брюсова, В.Маяковского, А.Толстого, А.Грина, К.Паустовского [7], И кандидатская диссертация Е.А.Козловой «Принципы художественного обобщения в прозе А.Грина: развитие символистской образности», защищенная в 2004 году в Пскове, а также ряд других исследований, на которые мы будем ссылаться в предлагаемой статье. Большинство исследователей обращает внимание на своеобразную эклектику, свойственную, как А.С.Грину, так и многим другим художникам эпохи первых десятилетий XX века. Так, к примеру, ученый из Польши Е.Литвинов, отмечая в качестве основных характеристик эстетической программы А.Грина акцент на вневременной проблематике и дидактизм, роднящие его с модернистской прозой, писал, что это, «несомненно, эклектическая поэтика». Он выделяет в прозе А.Грина признаки натурализма, импрессионизма (особенно в картинах природы), экспрессионизма (прежде всего – в постановке и решении проблемы дегуманизации мира), символизации [12, 67-68]. Но главным образом, о А.С.Грине пишут как о неоромантике. Постараемся определить, что является характерным для художественной манеры А.С.Грина как прозаика, усвоившего опыт романтизма, на основе изучения избранного нами в качестве объекта исследования произведения.

«Таинственная пластинка» – небольшой рассказ, его объем – 4,5 страницы. Однако он разделен на семь относительно равных частей, каждая из которых чуть больше половины страницы. Такое дробление текста, на наш взгляд, уже на формальном уровне усиливает напряженность повествования. Из открывающего рассказ предложения ясно, что речь пойдет о тщательно продуманном и хладнокровно (взор убийцы «решительный», «недрогнувший») совершенном преступлении. Причем, как и в логических новеллах Эдгара По, читателю сразу сообщается о том, кто его совершил: *Крепко сжав губы, наклоняясь и упираясь руками в валики кресла, на котором сидел, Бевенер следил решительным, недрогнувшим взором агонию отравленного Гонаседа* [2, IV, 426]. Поэтому ключевую роль приобретает описание пути разоблачения убийцы. При этом А.С.Грин использует такой композиционный прием,

как инверсия, заключающийся в нарушении хронологической последовательности изложения событий. Этот прием характерен для многих его произведений. В данном случае с помощью инверсии ему не только удается заинтриговать читателя буквально с первых строк произведения, но и сократит ту часть рассказа, в которой идет речь о причинах преступления и о том, как оно было совершено. Повод к убийству был, как сказано в рассказе, «банальным»: певица, в которую влюбился Бевенер, отдала предпочтение другому – тому, кто был *весел, здоров, знаменит и любим* [2, IV, 427]. Но преступник и в самом деле проявил *некоторую оригинальность* в исполнении своего коварного замысла, вынудив простодушного соперника написать записку с признанием в самоубийстве, якобы для того, чтобы спасти от гибели на сцене свою возлюбленную. Тем самым убийца, по его собственному признанию, *мастерски отклонил подозрение* как в том, что это было преднамеренное убийство, так и в том, что он был каким-то образом повинен в гибели своего товарища по сцене [2, IV, 428]. Вторая часть рассказа (V-VII главы) посвящена разоблачению преступника, не испытывавшего ни капли вины за содеянное. И все же, в конечном итоге, он сам признается в убийстве, так как ему кажется, что его жертва приходит к нему в дом, чтобы разоблачить его. Это случилось после того, как Бевенер принял предложение *напеть несколько грампластинок и спел несколько арий за крупную сумму* [2, IV, 429]. Среди исполненного им была и *любимая ария умершего*. По какой причине Бевенер решился на это, в рассказе не сообщается. Возможно, и в самом деле, в тот момент, когда он вспомнил об отравленном им певце, в его воображении возникла и любимая ария его жертвы. Нельзя исключить и того, что им руководило желание утвердиться в сознании полного вытеснения им из этого мира соперника. Но, так или иначе, и ария, избранная для исполнения, была необычной (это была ария Мефистофеля), и состояние Бевенера во время пения тоже не было нормальным. Сообщается, что Бевенер *ясно увидел покойного в гриме, потрясающего рукой, поющего – и странное волнение овладело им. Тело одолевала жуткая слабость, но голос не срывался, а креп и воодушевленно гремел. Кончив, Бевенер с жадностью выпил два стакана воды, торопливо попрощался и уехал* [2, IV, 429]. Но все это оказалось лишь началом загадочных событий. Когда певцу привезли записанные им грампластины, и он предложил собравшимся в его доме гостям послушать их, выбрав именно арию Мефистофеля, у всех создалось впечатление, что среди них оказался и ушедший в иной мир Гонаседа. Послышалось, как *стальной, гибкий баритон грянул знаменитую арию. Но это не был голос Бевенера... Ясно, со всеми оттенками живого, столь знакомого всем присутствующим произношения, пел умерший Гонасед...* [2, IV, 429-430]. И сам Бевенер признал, что пел не он, а тот, кого он отравил. Уверовав, что дух Гонаседа явился, чтобы исполнить любимую арию, Бевенер признается в преступлении.

В самом рассказе не дано однозначного объяснения загадочному разоблачению убийцы. Один из гостей Бевенера, ставший свидетелем того, что случилось во время звучания пластинки, скрипач Индиган, говорит, что они были *свидетелями неслышанного*. В равной степени это могли быть *обман чувств или явление неоткрытого закона* [2, IV, 430]. На наш взгляд, перечень мотивировок может быть продолжен, и именно они являются ключом к постижению особенностей авторского мира А.С.Грина, то есть воплощенного с помощью художественных средств, основанного на определенных художественных принципах, выразившегося во всем корпусе произведений и обусловленного строем души и специфическими для него особенностями художественного сознания ответом писателя на основную для него комплекс проблем действительности.

Прежде всего, следует отметить, что мотив обличения жертвой своего убийцы имеет вневременной характер. Он присутствует в мифах, фольклоре и художественной литературе. Вспомним хотя бы библейскую ситуацию братоубийства: *И сказал Господь Каину: где Авель, брат твой? Он сказал: не знаю; разве я сторож брату моему? И сказал: что ты сделал? голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли* (Бытие, Гл. 4, ст. 9,10). Нельзя исключить и того, что, как и следует из мифопоэтического миропонимания, идеальное стало реальным. Предлагая выпить за дружбу, Бевенер воскликнул: – *Да длится она!* (2, IV, 428). Своим

пожеланием он и в самом деле продлил не только дружбу, но и существование Гонаседа после его физической смерти.

Мифопоэтический характер имеет и мотив двойничества, о котором может идти речь применительно к данному произведению А.С.Грина. Этот мотив является одним из характерных для его прозы. В «Безногом» (1924) герой обнаруживает своего двойника в зеркале. Но только тот является калекой, в отличие от самого героя, который пытался видеть себя таким, каким был до того, как оказался на войне. То есть зеркальный двойник больше связан с действительностью, чем сам герой, отгораживающийся от нее. В «Тайне лунной ночи» (1914) находящийся на посту рядовой пехотного батальона Николай Селивестров ясно, как в зеркале, видит своего двойника лежащим ничком возле камня с широко раскинутыми руками и простреленной грудью и понимает, что уже убит. В «Элде и Анготэе» (1928) расчетливая и пустая Элда неожиданно превращается в заботливую и кроткую Анготэю, якобы заблудившуюся в зазеркалье. Не только у «помешанного» и «умирающего» Фергюсона, но и у присутствующих при этом доктора и Готорна нет никакого сомнения в том, что перед ними не актриса, отрабатывающая обещанную ей высокую плату за игру, но сама, как казалось им вначале, выдуманная Фергюсоном его жена. Поэтому нельзя исключить и того, что Анготэя и в самом деле разбила камнем зеркало и заняла на несколько минут место исполнявшей ее роль Элды, воплотилась в ней. В «Таинственной пластинке» Гонасед воплощается в отравившего его Бевенера и сам исполняет арию Мефистофеля, а Бевенер при этом служит лишь медиатором. Переживая экстатическое состояние, герои «Элды и Анготэи» и «Таинственной пластинки» перестают принадлежать себе и временно перевоплощаются в своих alter ego. А отсюда – возможность психологической мотивировки произошедшего с Бевенером, материализации деятельности их бессознательного.

В таком случае рассказ А.С.Грина оказывается в ряду тех произведений, в которых идет речь о переживании героем чувства вины и в результате видящим свою жертву наяву. Это и задушенный сыновьями отец короля Стефана, которого тот видит с веревкой на шее в «Видении короля» из цикла А.С.Пушкина «Песни западных славян», и Ивась, являющийся Петрусю Безродному через год после того, как был им зарезан в «Вечере накануне Ивана Купала» Н.В.Гоголя. И у самого А.С.Грина есть рассказ, в котором явление напуганному своим преступлением убийце его жертвы обличает его. Это «Ученик чародея» (1917), где в дом к живущему в пространстве фантазий д'Обремону является вор и мошенник. Старик считал себя чародеем, способным с помощью создаваемых им алмазов превратить Францию в сверкающее сказочное царство. *Я покрою Францию великолепными дворцами. Шелк, атлас, парча, тканое золото и нежные кружева будут одеждой всех. Через реки я перекину серебряные мосты и мраморные белые башни поставлю на высоких горах – жилищем строгих и мудрых. Болота я превращу в сады, какие снятся лишь разве влюбленным ангелам...* – признавался он тому, кого считал посланником покровителя стариков демона Азарета [2, VI, 395]. По сути это был настоящий поэт, отрешенный от жизни, питавшийся ничтожно малым – корочкой хлеба. Франсуа, приняв разноцветные стеклышки, которые тот изготавливал, за алмазы, убил полубезумного старика и убежал с частью «сокровищ». В Париже он попытался продать их. Но остатки совести заставили его принять вышедшего к нему ювелира за убитого им старика. *Скрипнув, прозвенел ключ, и я увидел мертвого д'Обремона, – вспоминает убийца. – Одну руку он, улыбаясь, протягивал мне, а другой старался отцепить полу халата: какой-то гвоздь задержал ее. Дико крича, затрясся я и обомлел, корчась от ужаса; гремящий туман окружил меня, земля проваливалась, весь я стонал и плакал, как мученик на дыбе... Не помню, как я решился открыть глаза, но, открыв их, увидел, что не лесной призрак, а тучный человек в богатой одежде держит меня за плечи, встряхивая и приговаривая: – Кто ты? И что с тобой?* [2, VI, 398]. Если соотнести происходящее в этих двух рассказах А.С.Грина, можно предположить, что, подобно д'Обремону, Гонасед, как напоминающая о его вине совесть, поселился внутри своего убийцы. И в момент потрясения эта совесть вышла наружу.

Наконец, на наш взгляд, для мотивировки загадочного в «Таинственной пластинке» следует обратиться к тем философским системам, которые могли быть близки А.С.Грину.

Это и идея метемпсихоза, выработанная еще античными философами, в частности – пифагорейцами. Следует вспомнить и о неоплатониках, исходивших из деления миров на «Там» (пространство истинной формы) и «Здесь» (пространство образов). Там, – утверждал Плотин, – истинная жизнь, ибо жизнь здесь – и без бога – есть [лишь] след, отображающий ту [жизнь]. А жизнь там есть активность ума, активностью и порождает душа богов в безмолвном прикосновении с «тем». Она порождает красоту, порождает справедливость, порождает добродетель [9, 553]. Из этого вытекает и обусловленность будущего совершаемыми ныне поступками: ведь миры «Там» и «Здесь» взаимосвязаны.

Необходимо учитывать и современную А.С.Грину философию. В первые десятилетия XX века вызревало учение ноосферы Эдуарда Леруа, В.И.Вернадского, видевших в человеке субъект развития Универсума; антропософия; антропологические идеи связи космогенеза, биогенеза, и психогенеза. Современные исследователи наследия А.С.Грина соотносят некоторые его идеи с философией лимитизма Каллистрата Фалалеевича Жакова, убежденного в том, что человеческое сознание – двойник природы, гомологичный ей. Об этом, в частности, мыслитель говорил, выступая с лекцией «Учение о душе» в Учительском институте в Юрьеве. И.Л.Жеребцов выделил в качестве одного из ведущих тезис К.Ф.Жакова о том, что человеческие ощущения, представления и понятия совпадают с самими вещами, то есть материальным миром, как переменная их величина и предел при условии, если иметь в виду познание общих свойств мира, а не его частных [5]. Все это позволяет принять как возможное посылку о материализации психической и нравственной энергии. По мнению О.Максимовой, на А.С.Грина могло оказать воздействие понимание Жаковым искусства как индикатора человеческой души, при соприкосновении с которым она не способна больше маскировать в себе зло [8]. Применительно к «Таинственной пластинке» необходимо отметить, что уже в названии рассказа заключено указание на связь с музыкой.

Отсюда – постановка вопроса о гриновской концепции места и роли искусства в жизни человека. Относительно характера этой концепции исследователями высказываются различные, нередко взаимоисключающие точки зрения. Так, Н.А.Кобзев пишет, что «основным, как всегда, для писателя оставалось «радостное, жадное внимание» к человеку в свете его сближения с искусством. Настоящее искусство не способно унижать, приносить зло, «не может казнить», ибо «является идеальным выражением всякой свободы» («Черный алмаз»). Оно облагораживает душу творца («Победитель»), ему присуща бесконечность, как самой вселенной, оно непознаваемо до конца...» [6, 14]. Иной точки зрения придерживается Т.Ю.Дикова. Выступая в 2000 году на конференции, посвященной личности и творчеству А.С.Грина в Симферополе, она высказала мнение, что искусство «не всегда представляется писателю увлекательной альтернативой действительности, его гуманистический смысл может ставиться Грином под вопрос». В качестве примера исследовательница привела один из тех рассказов, которые упоминал и Н.А.Кобзев, но уже как подтверждение возможности разрушительного воздействия искусства [4, 112]. В другой своей работе она повторяет эту же мысль. Отличительной особенностью творчества А.С.Грина явилось, по ее мнению то, что «он поднимает острейшие, в своей драматической противоречивости, темы экзистенциального одиночества человека, угрожающего автоматизма жизни, порабощения ее вещами, и, наконец, дегуманизации искусства...» [3, 81]. Подобная разноречивость позиций литературоведов, по всей видимости, объясняется тем, что Н.А.Кобзев исходил из гриновского понимания искусства, которое и в самом деле может только возвеличивать, а Т.Ю.Дикова – из осознания судьбы искусства в дисгармоничном мире. Отсюда – акцентирование внимания на неизбежности его искажения и дегуманизации в обстановке тотального отчуждения. В «Таинственной пластинке» соединяются та дегуманизация искусства, о которой вела речь Т.Ю.Дикова (оперный певец превращается в убийцу), и убежденность в восстановлении гармонии мира благодаря искусству, о наличии которой у А.С.Грина писал Н.А.Кобзев (именно запись арии становится орудием возмездия). По

существо, музыка в этом рассказе оказывается зеркалом души преступника: черный цвет пластинки, отражая его нравственную низость, обличает его.

Нельзя исключить и того, что обладавшему врожденным чувством музыки (на что указывают близкие писателя) А.С.Грину было свойственно понимание музыки в онтологическом плане как одной из ведущих универсалий. В этом он близок большинству романтиков, воспринимавших музыку как высшее проявление духовности. О музыкальности мира писал и современник А.С.Грина, А.А.Блок, возрождавший романтизм в качестве символиста. Развивая мысль о человеке-артисте как личности гармонической, он призывал в статье «Крушение гуманизма» (1919): «...нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира – к природе, к стихии...» [1, 102]. Научное обоснование подобному романтическому пониманию музыки дала современная исследовательница, доктор философских наук В.К.Суханцева. Она пишет об «удивительной предрасположенности» музыки «к мирозданческим коллизиям», свойстве «быть локатором Универсума, воспринимающим и воссоздающим те скрытые глубинные сущности Вселенной, которые напрямую, без опосредований, человеку даны быть не могут». На основании этой посылки исследовательница делает вывод о том, что музыка «произрастала» в человеческом мире как «аналог Мироздания, зеркало, в которое одновременно смотрелись мир и человек» [10]. Поэтому можно предположить, что музыка во время исполнения Беневеком любимой арии убитого им певца, как «локатор», о котором пишет В.К.Суханцева, уловила связанное с ним зло и затем уже в виде пластинки обличила преступника, тем самым очистив мир от всего связанного с ним негативного. То есть зависть и подлость преодолеваются музыкой.

Все приведенные нами мотивировки таинственной силы пластинки с записью арии Мефистофеля (а они могут быть продолжены и на основе соотнесения рассказа с произведениями других писателей романтиков об артистах-исполнителях роли Мефистофеля – «Два актера на одну роль» Теофиля Готье, к примеру, или же о зависти как причине преступления, которое совершает человек искусства – например, «Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина) позволяют приблизиться к пониманию особенностей художественной системы А.С.Грина. Автор монографии о типологии неоромантизма отнес прозу этого писателя к гуманитарной его разновидности [11, 14]. Ведущей особенностью такого неоромантизма, является, по его мнению, единство этического и эстетического, человечности и красоты. Что же касается онтологического романтизма, то он, как пишет Д.К.Царик, «полнее и резче отражает реакцию на переходный, кризисный характер времени». «Согласно поэтической космологии онтологического неоромантизма мир (универсум) в целом состоит как бы из двух сфер – космоса и социума. Мировую жизнь за пределами социума определяет принцип динамической гармонии... <>. Хранительница бесчисленных тайн, волнующих неожиданностей, источник неисчерпаемых перемен, мировая жизнь пленительна для романтика, вызывает упоение, она тревожит и волнует, не дает успокоения» [11, 18]. На наш взгляд, выраженное в «Таинственной пластинке» понимание А.С.Грином музыки как упорядочивающей гармонию мира позволяет судить о наличии в художественной системе этого писателя и онтологических начал.

Что на самом деле стало причиной звучания с пластинки голоса ушедшего из жизни баритона, остается загадкой как для персонажей рассказа А.С.Грина, так и для его читателей. В любом случае есть основания судить об интересе писателя не только к нравственным проблемам, но и к непознанным стихиям жизни, а также – процессам бессознательного в психике человека. Универсализм, усвоенный А.С.Грином у романтиков, проявился и в понимании им музыки, и в придании происходящему вневременного характера, в постановке им онтологических проблем.

1. Ковский В. Е. Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики / В. Е. Ковский. – М. : Художественная литература, 1990. – 383 с.
2. Litwinow J. Proza Aleksandra Grina / Jerzy Litwinow. – Poznań, 1986. – 174 с.
3. Грин А. С. Собрание сочинений: В 6 т. / Александр Семенович Грин. – М. : Правда, 1980.

4. Плотин // Антология мировой философии: В 4 т. – М. : Мысль, 1969. – Т. 1: Философия древности и средневековья. – Ч. 1. – С. 536 – 554.
5. Жеребцов И. Л. А.Ф.Жаков – ученый, философ, пропагандист / И. Л. Жеребцов // Изв. Коми академии наук УрОРАН. – Вып. 4. – Сыктывкар, 2010; Режим доступа к электронному варианту: <http://psibook.com/philosophy/k-Zhakov-ucheny-filosof-prpropagandist.htm>
6. Максимова О. Л. А. Грин и К. Жаков: лимитизм как способ осмысления мира: [электронный ресурс] / О. Л. Максимова // Режим доступа: http://grinworld.org/silvatory/silvatory_or_02_08_03htm
7. Кобзев Н. А. А.С. Грин: жизнь и творчество / Н. А. Кобзев // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.6-27.
8. Дикова Т. Ю. Функции мотивно-тематических антиномий в малой прозе А. Грина 1920-х годов / Т. Ю. Дикова // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь : Крымский Архив, 2000. – С.107 – 114.
9. Дикова Т. Ю. «Аномальность» художественного времени и пространства в рассказах Александра Грина / Т. Ю. Дикова // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб.статей по материалам Международной научной конф. «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров : Изд-во ВятГГУ, 2005 – С. 81-84.
10. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Александр Блок. – М.; Л. : ГИХЛ, 1962. – Т. 6.
11. Суханцева В. С. Музыка как мир человека: от идеи вселенной – к философии музыки / В.С. Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с. Режим доступа к электронному варианту книги: igraj-poj.narod.ru/...isukhanceva_...t_idei_vs.doc
12. Царик Д. К. Типология неоромантизма / Д. К. Царик; отв. ред. Л. С. Радек. – Кишинев : Штиинца, 1984. – 164 с.

Мусій В. Б. Мотивування загадкового в оповіданні О.С.Гріна «Таємнича платівка».

У статті пропонується ряд варіантів прочитання сцени викриття злочинця, яка є ключовою в оповіданні «Таємнича платівка». Це міфопоетичне, психологічне, культурологічне та філософське мотивування загадкового у творі. Воно допомагає уявити особливості авторської концепції музики (її онтологічної природи), а також характер художньої манери письменника.

Ключові слова: оповідання, мотив, авторська концепція, художня манера автора, О.С.Грін.

Musiy V. B. Motives of the Enigmatic Story «Mysterious Plate» by O.S.Grin.

The article deals with the peculiarities of the code of enigmatic in A.S.Grin's story «Mysterious plate». Several variants of the interpretation of the episode of the exposing of the criminal, being key in the story are offered. These mythopoetic, psychological (activity of unconscious), culturological (allusions to works by A.S.Pushkin, for example), philosophical reasons of enigmatic in Grin's work – all of them help to study the features of authorial conception of music – its ontological sense as the carrier of the highest spiritual truth, and also character of A.S.Grin's artistic manner.

Key words: story, motive, author's conception, artistic manner of author, A.S.Grin.

УДК 181:162

Тисячоліття українського літературознавства

(стаття друга)

М.К.Наєнко

доктор філологічних наук, професор,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

У статті розглянуто шляхи розвитку українського літературознавства в контексті зарубіжної науки про літературу. Автор простежує рух літературознавчої думки в Україні за останню тисячу років. Принцип розгляду – літературознавчі методології, наукові школи. Основний критерій міркувань про письменницькі тексти – художність їх.

Ключові слова: поетика, методологія, літературний процес, художні тексти, літературні стилі, наукові школи.

Найдавніші літературознавчі знання зароджувалися майже одночасно і на Сході (естетична теорія прекрасного і вчення про соціально-виховне значення мистецтва – в Китаї, вчення філософів про психологію сприйняття художніх творів та прихований зміст у них – в Індії, 9-3 ст. до н. е.), і в країнах європейської античності (8 ст. до н. е. – I ст. н. е.) Протягом тривалого часу в давній Греції та в Римі уявлення про теорію літератури синонімічно збігалося з поняттям *поетика*, яке пов'язувалося (даруйте за хрестоматію) з назвою першого в європейському літературознавстві науковому тексті Аристотеля *Поетика* (IV ст. до н. е.).

В Україні літературознавство зароджувалося спочатку в уснопоетичній та художній формі (фольклорні «слова про слова» та «пісні про пісні», художні міркування професійного автора *Слова про похід Ігорів*, у яких названо два способи літературної оповіді: *по билицях часу нашого* і – *за вимислом Бояна*, котрий *розтікався мислю по древу* (цитати в перекладі Л.Махновця), а згодом – у поняттєвому трактуванні епітета, метафори, гіперболи та інших художніх троп і стилістичних фігур, які використовувалися в художньому мисленні (укладачі *Збірника Святослава* 1073 р.). Лінгвісти довели, що це одна з тих пам'яток, у якій натрапляємо на велику кількість типових давньоукраїнських рис, зокрема – повноголосся, закінчення -ть у третій особі дієслів, часта плутанина звуків «гь» з «и»; це засвідчує, що в добу написання *Збірника* відбувалося (або вже відбулося) злиття давніх «и» з «ы» в один звук – середній український «и». В цьому збірнику вміщено статтю давньогрецького літератора Георгія Херабоскоса «Про образи», з якої тодішній читач міг одержати хоча б елементарні відомості з літературознавства. Це було, звичайно, не цілком національне літературознавство; до нас воно прийшло через переклад із грецької мови згаданої статті Херабоскоса болгарського джерела рубежу IX-X століть, але те, що воно з'явилося саме в Києві, дає підстави вважати його нашим, національним. Адже, наприклад, римлянин Горацій (пишучи своє «Послання до Пізонів») теж не був цілком оригінальним у своєму літературознавчому мисленні; за вірєць йому служила згадана на початку *Поетика* Аристотеля. Але італійці час народження свого літературознавства ведуть саме від Горація...

Збірник Святослава 1073 року з'явився в епоху, яку літературознавці (Д.Чижевський та ін.) називають *монументалізмом*; йому на зміну прийшов *орнаменталізм*, який для літератури та науки про неї дав унікальний шедевр – поему *Слово про Ігорів похід*. Унікальність його в тому, що це твір професійної літератури, якої в час його написання не мала жодна європейська література. В ній визначальними тоді були фольклорні «пісні» про Роланда (Франція), про Нібелунгів (Німеччина), про Сіда (Іспанія) і т. ін. Наше *Слово про Ігорів похід* відрізняється від них тим, що в ньому (крім сюжетної основи про похід Ігоря проти половців у 1185 р.) є й літературознавчі міркування про два типи художнього мислення: або *за билицями часу нашого* (тобто – в реалістичному ключі), або *за вимислом*

Бояна, який розтікався мислю по дереву, тобто – був фундатором того типу художності, що значно пізніше буде названа романтизмом.

В *ренесансну* та *барокову* епохи визначальні риси наукового літературознавства виявлялися в тогочасних *Поетиках*, що їх створювали професори Київської колегії, яка в кінці XVIII ст. реорганізована в Києво-Могилянську академію. Таких поетик (створюваних панівною в науці того часу латинською мовою) існує в Україні близько двадцяти, але українською і російською мовами перекладені лише найвідоміші серед них – Ф.Прокоповича (*De arte poetica*, 1705), М.Довгалецького (*Hortus poeticus*, 1736) та Гр.Кониського (його *Правила поетичного мистецтва*, 1786, значною мірою базовані на поетиці Ф.Прокоповича). Російське літературознавство безпідставно вважає їх (як і літературознавчу спадщину часів Київської Русі-України) своїми власними («*Первые века рассматриваемой литературы – это века собственно русской литературы XI-XIII вв.*» – безцеремонно пишуть автори академічної *Истории русской литературы в четырёх томах*, Ленинград, 1980), хоча і територіально, і способом наукового мислення з Росією вони ніякого зв'язку не мають. Росія до 1721 р. називалася Московським царством, науково-філологічних осередків (на зразок Острозької чи Києво-Могилянської академії в Україні) у тому «царстві» не було, а отже – й не було інтелектуально підготовлених кадрів для літературознавчої роботи. Такі осередки в Росії з'являться лише в XVII та в середині XVIII ст., коли засновано з'являться Греко-латинська академія в Москві та Санкт-Петербурзький університет у Санкт-Петербурзі. Практика створення ренесансно-класицистичних поетик тоді вже перебувала на останній стадії свого існування.

Поширеною є думка, що автори згаданих поетик взорували в своїй науковій практиці з подібних французьких, німецьких чи польських праць (Ю.Скалігера, 1561, Я.Понтана, 1594, й ін.), але насправді зразком для них усіх була *Поетика* Аристотеля (IV ст. до н. е.) та пізніший трактат згадуваного римського поета Горація *Послання до Пізонів*. Цю останню роботу Горація іменують маніфестом античного **класицизму**, а ренесансні, барокові та класицистичні поетики прийнято називати **неокласичними**, що лягли в основу **неокласичної (поетологічної)** школи в літературознавстві. Старим у ній було домінування аналітичного матеріалу про твори переважно античної літератури, але автори нових поетик пропонували для розгляду також деякі художні тексти нового часу, що підтверджувало наявність у європейських літературах **сучасного** літературного процесу. Методологія аналізу різних явищ його залишалася незмінною (визначення родів, видів, жанрів творчості тощо), але зверталася увага і на не помічену раніше проблему дифузії – поширення ознак одного роду чи виду на інший; завдяки цьому утверджувалася універсальність певних закономірностей у художній творчості. Також старою в нових поетиках залишалася Аристотелева концепція творчості як *наслідування життя*; концепція Платона щодо мистецтва як залишалася неприйнятною в авторів нових поетик і реабілітація його відбулася по суті лише у вчених пізнішої – **історичної школи** літературознавства.

Автори ренесансних та барокових поетик зробили перші кроки до філософського розуміння самого феномена літературної творчості; вони з'ясовували природу поезії як обов'язкової риси мистецтва та ролі в ній художнього вимислу, що був не абстрактним, а наснаженим релігійно-етичними та національно-естетичними почуттями. Можливість творення літературних творів не лише давніми (староєврейська, грецька, латинська), а й новими мовами доводили італієць А.Данте (*Про народну мову*, 1304-1307), француз Ж.Дю Белле (*Захист і прославлення французької мови*, 1549), італієць Т.Тассо (*Роздуми про поетичне мистецтво*, 1587) та ін. В Україні перші кроки в цьому напрямку робили лексикографи і літератори Л.Зизаній (*Лексис, сиреч речення...*, 1596), Т.Ставровецький (*Євангеліє учительное*, 1619, *Перло многоцінное*, 1648), М.Смотрицький (*О просодії стихотворной*, 1619), П.Беринда (*Лексикон славеноросский...*, 1627) та ін.

Виняткове значення для літературознавчого розуміння творчості мали роботи ренесансних філософів: англійця Ф.Бекона (1561-1626), француза Р.Декарта (1596-1650), італійця Дж.Віко (1668-1744). Їхні погляди на життя загалом (*об'єктивність* у трактуванні його, визначення *сумніву* як двигуна думки, роль у ній *інтуїції* як «здорового глузду» тощо)

стимулювали значний поступ і в розвитку науки про літературу. Насамперед – у розумінні *історії літератури*, котра почала сприйматися літературознавцями як особливий феномен національної духовності лише в новіші часи (XVII-XIX ст.).

Хоча елементи історії літератури наявні були ще в античних літературознавців (*Таблиці* Каллімаха, які були водночас першим прообразом літературних енциклопедій, III ст. до н. е.), але «батьком» саме *історії літератури* новіших часів вважається німецький учений К.Гесснер – автор *Універсальної бібліотеки* (1518-1565); термін *історія літератури* першим ужив інший німецький літератор П.Ламбек (*Вступ в історію літератури*, 1659); це поняття він трактував не як історію творів, а як історію літераторів. Таким шляхом до розуміння історії літератури ще раніше йшов і італійський поет Ф.Петрарка (1304-1374), запропонувавши (як історико-літературну працю) збірник текстів з етичним змістом та письменницькими біографіями («*De rebus memorandis libri IV*», 1374). Тим часом, його молодший сучасник Дж.Бокаччо (1313-1375) заснував у Флорентійському університеті кафедру *Божественної комедії А.Данте*, завданням якої (кафедри) було аналітичне вивчення не так біографії першого поета епохи Відродження, як його головного художнього твору.

Для творення національних *історій літератури* потрібне було філософське розуміння цього поняття. Його запропонували новочасні філософи і теоретики мистецтва – Лессінг, Гердер, брати Шлегелі, Кант, Гегель та ін. Е.Кант, зокрема, доводячи відмінність естетичного від етичного і пізнавального феноменів у мистецтві, обґрунтував категорію *особливого* в ньому; за ним визнавалася беззаперечна наявність у літературі кожного народу суто свого ідейного й художнього змісту, свого літературного коду. Відтак почали з'являтися і перші історії національних літератур у Франції, Італії, Німеччині та інших європейських країнах. 1733 року Паризька академія наук почала публікувати колективну *Історію французької літератури* (вийшли 33 томи) з докладними біографічними та бібліографічними відомостями про авторів, з розлогим цитуванням старовинних рукописів та різними історико-культурними екскурсами, яким, однак, ще бракувало ґрунтового теоретичного узагальнення матеріалу й осмислення його як явища мистецтва. Цю ваду згодом пробували ліквідувати автори *Історії італійської літератури* Дж.Тірабоскі (1772-82), фундаментальної історико-літературної праці Дж.Андре (*Dell'origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura*, 1782-1799), *Життєписів найвидатніших англійських поетів* (С.Джонсон, 1799-1805) та ін. У них задіяно було елементи *історичної* і (подекуди) *порівняльної* методології у прочитанні літературного матеріалу. Межі між ними видавалися ще не дуже виразними, однак це був серйозний сигнал про потребу наближення істориків літератури до нових літературознавчих завдань: остаточно відмовитись від схоластичних визначень родів, видів та жанрів творчості, здолати регламентованість класицистичної естетики, яку (зокрема, обов'язкову єдність *місця, часу і дії* в кожному творі) було доведено майже до юридичних кодексів у Поетичному мистецтві Н.Буало (1674), і проникати якнайглибше у формо-змістові *особливості* художнього тексту. Таке завдання невдовзі стане визначальним у представників романтичної епохи в літературі, яка заклала фундамент формованої в її межах *історичної школи* літературознавства.

В Україні протягом більш як півтисячоліття (XI-XVII ст.) уявлення про *історію літератури* давали переважно бібліографічні відомості, що їх пробували донести до читача або автори ще києво-руських літописів, або монастирські бібліотеки. Ще в згадуваному *Збірнику Святослава* (1073) був уміщений перелік «істинних» (духовно-християнська література) та «ложних» (апокрифи і твори з поганськими мотивами) книг, а з XV – XVII століть залишилося кілька описів бібліотек, які мали, зокрема, Слуцький та Супральський монастирі. До XVII ст. належить бібліографічне *Оглавленіє книг, хто их сложил*, яке склав, можливо, Єпіфаній Славинецький. У XVIII ст. деякі історико-літературні відомості стали доносити в Україну студенти з заможних родин, що навчалися в європейських університетах, або родинні вчителі-вихователі, які за кордон мандрували разом із своїми господарями. Одним із останніх таких «перевізників» історико-літературної інформації в Україну був Гр.Сковорода (поет, богослов, філософ). Інакшу форму ознайомлення України з європейськими формами нових літературних віань пропонувало захоплення травестуванням

(перелицюванням) старих античних текстів. До цієї «моди» в кінці XVIII ст. прилучився й І.Котляревський, створивши травестійно-бурлескнуну поему Енеїда. Подібні травестії (перелицювання однойменної поеми римського поета Вергілія) існували вже в німецькомовному світі (Блюмауер), у Росії (Н.Осипов, А.Котельницький) та інших країнах. *Енеїда* Котляревського відрізнялася від них тим, що (в гумористичній формі) була сповнена образною українською стихією і містила деякі, актуальні для свого часу, літературознавчі мотиви: глузливий осуд «писарчуків поганих віри», зневага до тих, хто «чужесе отдавав в печать» і т. ін.

«Чисті» стильові риси в літературній творчості практично не трапляються. Домінує в *Енеїді*, звичайно, класицизм, але вкраплено в ній і елементи просвітництва та, особливо, романтизму (фольклорна образність, героїзація головного персонажа твору тощо). У цьому – ще одне підтвердження генетичних зв'язків української літератури з загальноєвропейським літературним процесом, який на рубежі XVIII-XIX ст. дедалі впевненіше відходив від *класицистичних* (нормативних) форм мислення і утверджувався на позиціях вільного від будь-яких регламентацій *романтизму*. Своєрідними законодавцями тут стали німецькі письменники «Бурі й натиску» (назву цього руху взято з однойменної п'єси Клінгера), а також Єнські та Гейдельберзькі романтики (за назвами німецьких міст). Теоретичне обґрунтування цього руху належало Гегелю, який висунув гіпотезу про існування в розвитку творчої цивілізації Європи трьох типів художнього мислення: *символічного* (епоха міфів), *класичного* (античні художні форми), і *романтичного* (з кінця XVIII ст.). Романтики першими звернули увагу на приналежність до художньої літератури також фольклору (усна її традиція) і тому в різних країнах почалося гарячкове записування міфів та суто фольклорної спадщини і *історія літератури*, відтак, подовжилась у часі на тисячі, якщо не мільйони, років. Західноєвропейські літературознавці влаштовували фольклорні експедиції не лише до своїх, а й сусідніх народів. Німецький дослідник Й.-Г.Гердер (побувавши в українських селах і містах, на весіллях та хрестинах-іменинах) залишив після того такий запис: «Україна в майбутньому стане новою Грецією; прекрасний клімат цього краю, весела вдача народу, його музичний хист, родюча земля прокинеться, з багатьох малих племен... постане велика, культурна нація».

Оскільки Україна перебувала на колоніальному статусі, в «підземному заклепі», як скаже М. Костомаров, то літературознавство в ній (як і в імперській Росії, до якої належала) на початку XIX століття залишалося в полоні нормативного *класицизму*. Певні зрушення намітилися після відкриття в Харкові (1804) університетського навчального закладу. Завдання в нього було не стільки освітнє, скільки політичне: «*обрусение края*». Університетські дослідники літератури змушені були дублювати російське класицистичне літературознавство, що відбилося, зокрема, у двох навчальних посібниках завідувача університетською кафедрою російської словесності І.Рижського (*Опыт риторики*, 1805 і *Введение в круг словесности*, 1806). Суто *романтичні* уявлення про літературу намітилися, проте, не в університетських аудиторіях, а в періодичних виданнях Харкова, які засновували викладачі й випускники університету («Украинский вестник», «Харьковский еженедельник», «Украинский журнал» та ін.) У них заявлено було про самостійне існування не лише російської, а й української художньої думки. В газеті «Харьковский еженедельник» (1812) опублікована в перекладі з німецької мови стаття Ф.Шиллера «О предназначении лирического стихотворения», яка була першим в Україні літературознавчим повідомленням про існування романтичної епохи в європейській літературі та науці про неї. Посутніми в харківській періодиці були також публікації про українську народну творчість як головне джерело мистецької краси в літературі (*Про децю для письменника* П.Гулака-Артемовського, 1819; *Про старовинні малоросійські пісні* М.Цертелева, 1819, та ін.). Примикали до них публікації О.Бодяньського *Наські українські казки запорожця Іська Материнки* (1835) та його огляд нової української літератури (під псевдонімом І.Мастак, 1834). Значну пошукову і суто літературознавчу роботу в цьому плані виконав випускник, а потім професор університету І.Срезневський. Він видав кілька фольклорно-етнографічних збірників (*Запорожская старина*, *Украинский сборник*), у яких доводив самотність української історії й мови,

розкривав їхнє духовне багатство, заховане в народних піснях, історичних переказах, пам'ятках літописної літератури та інших джерелах. Про необхідність «*як говоримо, так і писати треба*» (тобто – українською мовою) нагадував Гр.Квітка-Основ'яненко в *Суплиці до пана іздателя* (1833), а львівські семінаристи М.Шашкевич, І.Вагилевич і Я.Головацький видали збірник *Русалка Дністрова* (1837), в якому вмістили і свої україномовні твори, і записані ними фольклорні перлини та літературознавчі міркування про художню творчість рідною мовою.

Посилений інтерес до міфів та фольклору породив з'яву *міфологічного* напрямку в *історичній школі* (у Німеччині – брати Я. і В.Грім, в Україні М.Максимович і М.Костомаров, у Росії Ф.Буслаєв та ін.); епоха романтизму з її увагою до внутрішнього світу письменника та впливів на нього творчих шукань авторів і словесного, й образотворчого мистецтва зробила перші кроки також до використання в літературознавчій діяльності *біографічного* методу (Т.Бенфей) та *порівняльного* (компаративістського) способу аналізу художніх творів (Т.Бенфей, М.Максимович, М.Костомаров, О.Бодянський, О.Веселовський та ін.).

З відкриттям у Києві Університету Св. Володимира історична школа здобувається на головне місце в українському літературознавстві. За цією методологією перший ректор університету М.Максимович проаналізував *Слово про похід Ігоря* (1835), а його *История древней русской словесности* (1839) була по суті псевдонімом *Історії давньої української літератури*. Літературознавчу традицію М.Максимовича невдовзі підхопили ад'юнкт-професор університету М.Костомаров (*Славянская мифология*, 1847), слухач університету, а згодом – автор численних літературно-критичних студій про нову українську літературу П.Куліш (*Повесть об украинском народе*, 1846; *Григорій Квітка-Основ'яненко і його повісті*, 1858; *Характер и задачи украинской критики*, 1861, та ін.). Значний вплив на утвердження історичної школи мала й поетична творчість Т.Шевченка, якою він підтвердив наукові аксіоми філософів, що нація – ідеальна форма буття людини, розкрив органічність зв'язку літературного мистецтва з народним життям і місце в ньому письменника. «*Щоб знать людей, то треба пожити з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стать чоловіком*», – писав Т.Шевченко в передмові до нездійсненого нового видання «*Кобзаря*» (1847).

Романтизм і породжена ним *історична школа* літературознавства підійшли до дуже суттєвого в розумінні мистецтва: зв'язку його з першокоренем творчості – фольклором та історичним розвитком людського буття. Але на певному етапі (в середині XIX ст.) від усього цього почало відгонити загальниками й абстрактним суб'єктивізмом. Відчувалася потреба в конкретизації і наближенні ідей літературних творів до земних реалій. Відтак в *історичній школі* став формуватися *реалістичний напрям її*, в основу якого лягла методологія пошуку в літературному творі **причин і наслідків** відтвореного в ньому буття. Ця методологія узгоджувалася з розвитком мислення в тодішній науці загалом – з новими відкриттями в галузі природознавства, фізики, математики, інженерії, які також стали активно шукати відповідей на питання про **причинно-наслідковий** характер розвитку людської цивілізації. Про наявність у тогочасній літературі нового – реалістичного – типу художнього мислення заговорили тоді французькі письменники Ж.Шанфлері і Л.Дюранті, які видали збірник статей *Реалізм* (1857) та кілька номерів журналу з цією ж назвою. Один із варіантів наукового пояснення *реалізму* та причинних зв'язків літератури з реальною дійсністю запропонував французький теоретик творчості Іполит Тен (1828-1893). Він показував, що дія в реалістичному творі відбувається «тут-тепер», а сам художній твір несе в собі всі особливості відтвореного ним середовища (природного і суспільного), має також національну специфіку (за термінологією І.Тена – расові особливості) і позначений індивідуальними рисами письменника, його психікою. Ця теорія піддавалася критиці (мовляв, «чистих» націй-рас на землі вже не існує, природне середовище чи індивідуальну психіку митця теж не слід фетишизувати), але європейські літературознавці на неї спиралися фактично до кінця XIX ст., оскільки більш продуктивної методології (її ще іменують *культурно-історичною*) ніхто так і не запропонував. Радянське літературознавство виводило

з'яву *реалізму* з «натуральної школи» М.Гоголя, але інші вчені довели, що «натуральна школа» – це лиш один із різновидів *романтизму* (Д.Чижевський). Елементи причинно-наслідкового прочитання літературної спадщини України помітними були вже в *Кратком историческом очерке украинской литературы* П.Петраченка, що вміщений як додаток до *Истории русской литературы* (Варшава, 1961), але найбільше – в *Очерке истории украинской литературы XIX столетия* М.Петрова (Київ, 1884) та *Исторії літератури руской* Ом.Огоновського (Львів, 1887-1894). Науковці сприйняли ці видання схвально, але й критично: М. Дашкевич у своєму *Отзыве о сочинении г. Петрова...* критикував його за різнобій у використанні літературознавчих методологій; вони базувалися в автора або на естетичних (класицизм, сентименталізм, романтизм), або ідеологічних (націоналізм, демократизм, слов'яно- чи українофільство) критеріях. Принциповішим було зауваження про причину народження української літератури; М.Петров вважав, що вона з'явилася виключно під впливом сусідніх, зокрема, польської та російської літератур. М.Дашкевич не заперечував впливів, але доводив, що література кожного народу народжується з його душі, з його естетичної потреби і тому вона – самобутня. Історичну перспективу української літератури обидва бачили в майбутньому злитті її з потужнішою російською. Швидше всього, це писалося на догоду російсько-імперській цензурі, яка допустила, зокрема, до відзначення і автора, і рецензента *Очерков истории украинской литературы XIX столетия* російсько-імперською премією імені графа Уварова (1886). Драматичнішим було сприйняття *Исторії...* Ом.Огоновського. Петербурзький академік Ол.Піпін у своїх дослідженнях слов'янських літератур знаходив серед них і місце для української, але коли вийшов перший том літературної історії Ом.Огоновського, вчений опублікував на неї заперечну рецензію з назвою *Особая русская литература* (1890). Він побачив у ній тенденцію українського сепаратизму проти «*общерусской литературной жизни*». Ом.Огоновський у відповіді на таку критику наголосив, що О.Піпін «*занапастив свої ліберальні думки про самостійний розвій української мови й літератури, що він похилив своє чоло супроти кормиги московського панславізму*».

Історико-культурне прочитання літературних текстів мало свої вразливі місця; зосереджуючись на питаннях народності в літературі, на тому, «що» відтворено, дослідники майже не звертали уваги на проблему «як», тобто на художність, естетику творчості. Вважалося, що коли твір належить літературі, то він художній сам собою. С.Єфремов – один із упорядників тритомної антології української літератури *Вік* (1900-1902) і автор фундаментальної *Исторії українського письменства* (1911) наголошував, що в літературі і «що», і «як» мають однакове значення. Для написання своєї *Исторії української літератури* (1923-1995, в 6 т., 9 кн.) М.Грушевський послуговувався (за його словами) *історичною* та *філологічною* методологіями, але перевагу надавав історичній, тобто – не художній формі, а змісту твору. Змістова домінанта була визначальною і в *Исторії української літератури* М.Возняка (1920-1924).

Змістові історії літератури мали більше значення для розуміння літератури не як не мистецтва, а культури того чи того народу. Тому деякі літературознавці вже в другій половині XIX ст. почали шукати інших, продуктивних шляхів подолання такого перекосу в науці про літературу. Мало що давала *міграційна* теорія впливів Т.Бенфея (хоча орієнтувала дослідників на зацікавлення суто художніми елементами твору – сюжетом, персонажами й ін.), ще менше – антропологічний метод Е.Тейлора з його інтересом до первісних форм міфологічного (символічного) художнього мислення. Враховуючи деякі елементи цих теорій і методів, О.Веселовський обґрунтував поняття історичної поетики, яке стимулювало потребу вивчення так званих *зустрічних течій*; кожна література, за теорією О.Веселовського, здатна сприймати якусь новизну в іншій літературі лише тоді, коли вона внутрішньо готова до цього: має достатнє уявлення про бодай головні форми творчості – жанр, тропіку, композицію, сюжет, фабулу й ін. Все це, проте, не похитнуло змістових основ *історичної школи* і не проклало шляху до розуміння образу як центру художньої творчості. Зароджується, відтак, *психолого-лінгвістичний напрям* в історичній школі як можливість літературознавства відповісти і на це питання. Актуальними стають роботи німецького

філолога і філософа В.Гумбольдта (*Про мислення і мову*, 1795; *Про вплив різного типу мов на літературу і духовний розвиток*, 1821), а ад'юнкт Харківського університету О.Потебня, відбувши дворічне стажування в Берліні, привіз в Україну студію *Мысль и язык*, опубліковану в *Журнале Министерства народного просвещения* (Сп-б, 1862). В ній та пізніших публікаціях (*О связи некоторых представлений в языке*, 1864, та ін.) викладено вчення про три значення слова (*зовнішнє, внутрішнє і лексичне*), яке утвердило в літературознавстві аксіому, що суто художня творчість базується на *внутрішньому* значенні слова. Джерело його – в людській психології; вона породжує *образ*, а образна метафоризація є основою художньої творчості. Російське літературознавство донині вважає, що психолого-лінгвістичне вчення О.Потебні належить російській науці (див. *История русского литературоведения*, М., 1980, – с. 264 та ін.); не звертається, зокрема, увага на те, що воно (вчення) далі українського Харкова не поширювалося навіть географічно (учень О.Потебні Д.Овсянико-Куликовський та ін.), а, крім того, О.Потебня багато своїх наукових обсервацій виводив із аналізу суто українського літературного матеріалу. Його студія *О связи некоторых представлений в языке розпочинається текстом пісні Зелена явириночка, // Чом ти мала невеличечка?*; він був також автором двотомної праці *Объяснения малорусских и сродных народных песен* (1883, 1887), яка лягла в фундамент психологічного пояснення художньої образності саме українського фольклору. Потебнянські традиції в літературознавстві 20-х рр. ХХ ст. розвивалися теж тільки в Україні (Б.Навроцький, О.Білецький та ін.), хоча на рубежі 20-30-х років радянське літературознавство ці традиції скасувало, обзиваючи, зокрема, психологізм у літературі «психоложемством».

На рубежі ХІХ-ХХ ст. від психологічного напрямку в історичній школі відбрунькувалося вчення Ф.Ніцше про два типи поезії (*аполлонівський* з його принципом тілесної гармонійності і *діонісівський* із його суто духовним началом у творчості). В основі цього вчення – глибинні духовні і психологічні диференціації, що відбуваються в горнилі творчого процесу митця. Німецький учений В.Дільтей обґрунтував *духовно-історичну* школу, що являла собою синтез історичної школи і психологічного напрямку в ній. Француз Е.Еннекен запропонував поняття *естопсихологія*, за яким художній твір треба аналізувати з трьох точок зору: естетичної, психологічної і соціологічної. Але найбільшого резонансу набув напрям *психоаналізу*, який пов'язують переважно з іменем австрійського психіатра З.Фрейда. У праці *Психоаналіз* він пропонував трактувати літературні твори відповідно до психологічного вчення про підсвідоме. За ним, творчість є символічним вираженням психічних імпульсів і пристрастей, які відкидаються реальністю, але існують у людській підсвідомості і виражаються шляхом фантазії художника-творця. По суті, це був різновид того, що харківський послідовник О.Потебні Д.Овсянико-Куликовський називав авторським втіленням особистих морально-психологічних задатків, які існують у підсвідомості кожної творчої особистості. Учень і послідовник З.Фрейда К.Юнг доводив, що, крім підсвідомого, у людській психіці наявне ще й таке несвідоме, що виявляється в кількох його рівнях: індивідуальне, сімейне, групове, національне, расове і колективне. Воно включає в себе універсальні для всіх часів і культур *архетипи*, якими творці мистецтва оперують не залежно від їхнього раціо і за ними можна визначити як індивідуальне, так і колективне чи національне «обличчя» кожного письменника, композитора, живописця. Вразливим місцем психоаналітики З.Фрейда була фетишизація сексуальних первнів у почуттях людини (з ними пов'язаний і його ж *едіпів комплекс*) та ілюстрація своїх спостережень не фактами реального життя, а виявами його в мистецьких творах (Есхіл, Шекспір, Достоевський). *Архетипи* К.Юнга хибували на те, що їх інколи треба сприймати не як науково аргументованими, а тільки на віру.

Те, на чому тримався психоаналітичний авторитет Фрейда і Юнга, значно раніше було предметом міркувань І.Франка у його трактаті *З секретів поетичної творчості* (1898). Принциповим для літературознавства він вважав з'ясування проблеми краси в мистецтві та зв'язку її з уявленнями про психічні стани людини. Це був суттєвий крок до *модерністського* літературознавства, особливості якого І.Франко планував використати у процесі створення власної історії української літератури. Її він збирався протиставити

позитивістській (з невиразними методологічними настановами) історії свого університетського вчителя Ом.Огоновського. Теоретичний задум такої роботи І.Франко виклав почасти у студії *Теорія і розвій історії літератури* (1909), яка стала потім вступним розділом до його *Нарису українсько-руської літератури до 1890 року* (1910). Цілковито зреалізувати в цьому нарисі свій літературознавчий задум письменнику і вченому завадила значною мірою прогресуюча хвороба.

На рубежі XIX-XX ст. в українському літературознавстві з'явилися перші дослідження про зарубіжні літератури; перевага надавалася західним літературам (серія статей І.Франка про польську, чеську та французьку літератури, студія Лесі Українки про італійську і т. д.), але зародився жвавий інтерес і до східних літератур. Найбільший внесок тут зробив А.Кримський (*Історія арабів і арабської літератури*, 1911-12; *Історія Персії та її письменства*, 1923; *Історія Туреччини та її письменства*, 4 тт., 1924-27).

Тим часом європейські літератури входили в новий (модерністський) період свого розвитку. Модернізм як художній напрям породить безліч таких стилів літературної творчості (*експресіонізм, імпресіонізм, символізм, неоромантизм, неореалізм, неокласицизм, футуризм* та ін.), осмислити які з допомогою лиш інструментарію старих методологій, ставало неможливим. Народжувалося, відтак, літературознавство *філологічної школи (методології)*, яка, на відміну від попередніх (змістових), була формальною. Її теоретики довели, що *змістом* у художньому творі є не зображені фабульно-сюжетні перипетії, а *форма* відтворення їх. У творі немає нічого, що б не було формою – таким було переконання фундаторів *філологічної методології*. В Росії, відтак, у 1910 р. виникає *формальна школа* (Ю.Тинянов, В.Шкловський та ін.), яка відлунула невдовзі в ОПОЯЗі (Р.Якобсон, В.Виноградов, Б.Томашевський) і мала певний вплив на пізніше сформовані *Працьке лінгвістичне коло* (Я.Мукаржовський, В.Матезіус та ін.), *нова критика* (Ф. де Соссюр, А.Тейт, Т.Еліот, Дж.Ренсон) і *структуралізм* (Ю.Лотман, Р.Барт, М.Фуко та ін.).

В Україні *формальна (філологічна)* методологія виростала з художніх пошуків *неоромантиків* (пізній І.Франко, Леся Українка, О.Кобилянська), з критичних виступів *символістів* (М.Вороний, Г.Хоткевич) та авторів літературного об'єднання *Молода муза* (Львів) і журналу *Українська хата* (Київ). *Молодомузівці* свої творчі принципи задекларували в маніфесті «Молода муза», написаному О.Луцьким (1907), а широку літературознавчу реалізацію їх запропонував Б.Лепкий у двотомному *Начерку історії української літератури* (1909, 1912). В основу літературознавчого осмислення літературного процесу він збирався «*покласти красу, до котрої рветься дух людський, а котрої докази дав і наш народ у своїх прекрасних піснях*». Це був, по суті, розвиток Франкової концепції про красу як породження людської психіки, але й певний відхід від тієї концепції, оскільки красу Б.Лепкий відшукував насамперед у *формальних* чинниках літературного твору. На цьому ґрунті між І. Франком і *молодомузівцями* виникла була полеміка, розвиток якої зупинили розпад цього літературного об'єднання та Перша світова війна (1914).

Краса, естетична вартість літератури була аналітичним рушієм і в авторів *Української хати* (критики М.Євшан, М.Сріблянський та ін.). Вони запропонували свій канон історії української літератури, заснований винятково на художності письменницької творчості, але їхньому розумінню цієї проблеми бракувало академізму. Таку прогалину в літературознавстві певною мірою заповнював професор Київського університету В.Перетц. Заснувавши в 1904 р. філологічний семінар у ньому (первісна назва «Семінарий по методологи русской литературы»), він протягом десяти років навчав у ньому видатних у майбутньому літературознавців М.Зерова, П.Филиповича, М.Драй-Хмару, С.Маслова, О.Бургардта, І.Огієнка, В.Петрова (Домонтовича), Д.Чижевського й ін., які й заклали в Україні основний фундамент *модерного* літературознавства XX ст. Свої погляди на нього В.Перетц виклав у двох підсумкових працях: *Из лекцій по методологи истории русской литературы* (1914) і *Краткий очерк методологии истории русской литературы* (1922). Вважаючи, що завданням літературознавців є вивчення форми художнього твору, він акцентував: «...*Формою в історії поезії (літератури загалом. – М. Н.) ми називаємо не тільки обробку певного змісту, спосіб трактування сюжету чи композицію твору взагалі,*

або те, що називають літературним жанром (епос, лірика, драма з її різновидами та ін.), а обов'язкові форми поетичної творчості, без яких він немислимий: слово, поетичний стиль, що виражає поетичну свідомість, поетичне мислення окремого поета, а часом цілої епохи й панівного класу чи групи». Йшлося про те, що предметом літературознавства є сама література, що література – це поезія, а поезія – це те, що, будучи виражене в слові, навіває нам певні настрої, змушує своєю формою переживати й відчувати ідеї-почуття поета. Таке розуміння літератури визначило зміст головних праць учнів В.Перетца в 20-30-х рр. ХХ ст.: М.Зеров (*Нове українське письменство*, 1924; *Від Куліша до Винниченка*, 1929, та ін.); П.Филипович (*З новітнього українського письменства*, 1929), М.Драй-Хмара (*Леся Українка, життя й творчість*, 1926), О.Бургардт (*Леся Українка і Гейне*, 1927) та ін. Сам В.Перетц і його учні започаткували в ХХ ст. і модерне шевченкознавство (див.: С.Росовецький. *Об академике Владимире Николаевиче Перетце*, 2012). На рубежі ХІХ-ХХ ст. воно вже мало за своїми плечима значні напрацювання вчених культурно-історичного напрямку в історичній школі (особливо після опублікування студії М.Драгоманова *Шевченко, українофіли і соціалізм*, 1879; більше десятка шевченкознавчих статей І.Франка; *Критичного розсліду над текстом "Кобзаря"* В.Доманицького, 1906, монографій С.Єфремова *Тарас Шевченко*, 1914, *Тарас Шевченко. Життя його та діла*, 1917, й ін.) і психоаналітичних студій С.Балея (*З психології творчості Шевченка*, 1916), але представники формальної (філологічної) школи значно поглибили розуміння його творчості шляхом аналізу суто художніх, естетичних особливостей поезії Т.Шевченка (М.Зеров. *Форма Шевченкової поезії – розділ у конспекті лекцій Українське письменство ХІХ ст.*, 1928; П.Филипович. *Шевченко і романтизм*, 1924, та інші його шевченкознавчі студії). Розвитку такого шевченкознавства мало сприяти повне (з докладним коментарем) видання творів поета, розпочате науковими співробітниками ВУАН (С.Єфремов та ін.), але в другій половині 20-х років дослідження форми літератури як її змісту дедалі активніше стало витіснятися т. зв. марксистським літературознавством; для нього художня форма стала вважатися формалізмом, а в поняття зміст воно вкладало тільки ідеологічне (соціологічне) наповнення художнього твору. На рубежі ХІХ-ХХ ст. літературознавців цікавили ідеологічні чинники в літературі з причин суто практичних: в підколоніальній Україні література ж залишалася єдиною трибуною захисту її національних інтересів. Таким змістом сповнені були деякі літературознавчі роботи, що виходили ще й у 20-х роках (четверте, доповнене, видання *Історії українського письменства* С.Єфремова, 1922-1923; три томи *Історії української літератури* М.Возняка, 1920-1922; перші п'ять томів *Історії української літератури* М.Грушевського, 1924-1926), але разом із актуалізацією ідей жовтневого перевороту в Петербурзі (1917) ці праці зараховані були до буржуазно-націоналістичного літературознавства і вилучені з наукового обігу аж до кінця 80-х років ХХ ст.; замість них послідовно насаджувалося науці марксистсько-ленінське літературознавство, що базувалося на ідеях класовості й комуністичної партійності творчості; література, за його концепцією, мала утверджувати й захищати ідеї соціалізму та комунізму в її марксистському трактуванні. З таких позицій (з деякими лиш елементами формотворчого аналізу окремих творів) у 20-х рр. написані були підручники й навчальні посібники О.Дорошкевича (*Українська література*, 1926), М.Шамрая (*Українська література. Стислий огляд*, 1927, 1928), а крайній вияв марксистського розуміння літератури постав у Нарисі історії української літератури В.Коряка (1926, 1929). Протягом багатьох радянських років методологію цього *Нарису...* називали вульгарно-соціологічною, бо, на відміну від неї, існує, мовляв, справді наукова, справді марксистська методологія літературознавства. Протистояли їй (у певному розумінні) літературознавці, що опинилися в еміграції перед або після жовтневого перевороту в Російській імперії. Л. Білецький у 1926 р. в Празі опублікував теоретичну роботу *Основи української літературно-наукової критики*. Спроба літературно-наукової методології. В ній охарактеризовано розвиток національного літературознавства відповідно до номенклатури вживаних у європейському літературознавстві наукових шкіл і напрямів. Активним як літературний критик у 20-х роках був Д.Донцов. Він опублікував кілька студій, у яких з національно-ідеологічних позицій аналізував художню та літературно-критичну діяльність

класиків (Т.Шевченко, М.Куліш, М.Драгоманов, Леся Українка й ін.), а також учасників радянського літературного процесу (М.Хвильовий, М.Рильський, В.Поліщук та ін.). Гостро полемічними, спрямованими проти більшовицької догматики в літературі були студії Д.Донцова «Криза нашої літератури» (1923), «Роздвоєні душі» (1928), «Українсько-советські метаморфози» (1929), «Криве дзеркало нашої літератури» (1929) та ін.

Тим часом офіційно утверджувана в радянському літературознавстві марксистська методологія потребувала теоретичного обґрунтування. В Росії автора на таку роботу не знайшлося; «виручив» український учений О.Білецький, який у 1934 р. опублікував спочатку російською, а потім і українською мовами монографію *К.Маркс, Ф.Енгельс і історія літератури*. Хоча у Маркса й Енгельса, писав дослідник, немає спеціальних літературознавчих праць, але систему їхніх поглядів на літературу можна вибудувати з їхніх принагідних висловлювань про мистецьку творчість чи й... за аналогією. Література – це одна з надбудов на базі, якій відповідають певні форми суспільної свідомості, а коли це так, наголошував учений, то все, що говорить у Маркса-Енгельса про ці надбудови (юридичні, політичні, філософські, релігійні й ін.), можна прикласти повною мірою й до науки про літературу. Отже, якби Бога й не було, то його слід би було вигадати, казав Вольтер. Таким «богом» для радянської літератури і літературознавства став «вигаданий» на Першому з'їзді радянських письменників у 1934 р. творчий метод *соціалістичний реалізм*. Він вимагав від художників і літературознавців правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. До таких нормативних вимог додавався і ленінський акцент, що література повинна стати партійною. «Геть літераторів безпартійних!» – цитувалися в усіх теоретичних роботах з літературознавства ці слова «вождя», і до кінця 40-х років в СРСР всі письменники та літературознавці, що не вкладалися в прокрустове ложе такої риторики, були розстріляні або опинилися за ґратами. У кадебешних спецфондах опинилися й класичні літературно-критичні роботи М.Костомарова та П.Куліша, літературні історії Ом.Огоновського, М.Петрова, Б.Лепкого, С.Єфремова, М.Возняка, М.Грушевського, яких оголошено було буржуазно-націоналістичними; потрапили під заборону навіть вульгарно-соціологічні «Нариси з історії української літератури» В.Коряка (репресований 1937 р.). За приблизними підрахунками, з 280-ти літературознавців, що друкувалися в 1930 р., заарештовано протягом 30-х років і знищено 103, замовкли 74, емігрували за кордон 25, вціліли і працювали в кінці 30-х лише 15, котрі вимушено пристосувалися до вимог методу *соціалістичного реалізму* (О.Білецький, Б.Буряк, А.Іщук, Ю.Кобилецький, С.Крижанівський, Л.Новиченко, С.Шаховський, І.Стебун-Кацнельсон, Л.Санов-Смільсон та ін.). З опублікованих ними тоді праць виділялася студія О.Білецького «Проблема синтезу в літературознавстві» (1940). Надзавдання її полягало в підпорядкуванні літературознавчого синтезу «надійному провідникові – марксистсько-ленінській філософії, яка досі відіграла в теорії літератури роль вступу й висновків, але не проймала її наскрізь». А пройнявши – остаточно відмежувала соціалістичний реалізм від реалізму класичного, перетворивши його на регламентований класицизм із домішками *компартійного романтизму*. Створення наукових літературознавчих праць за таких умов стало неможливим. Та вони практично й не створювалися. У 1945 р. опубліковано було *Нарис історії української літератури* (за редакцією С.Маслова і Є.Кирилюка), який одразу ж (у 1946 р.) був підданий критиці в спеціальній Постанові ЦК КП(б)У як такий, що написаний нібито з буржуазно-націоналістичних позицій (літературу часів Київської Русі названо «українською», а не «трьох братніх народів», творчість «буржуазно-націоналістичного письменника» П.Куліша розглянута недостатньо критично і т. д.). Того ж року з'явилися постанови компартії «Про журнал «Вітчизна» і «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення». Невдовзі було прийнято спеціальні постанови про «серйозні помилки» в опері К.Данькевича «Богдан Хмельницький (лібрето О.Корнійчука і В.Василевської), про «націоналістичний вірш» В.Сосюри «Любіть Україну» та ін. У роки хрущовської «відлиги» та горбачовської «перестройки» всі ці постанови були скасовані, але протягом кількох десятиліть вони служили своєрідною гамівною сорочкою для всього мистецтва, що іменувалася «турботою партії» про його розвиток. Вершина такої «турботи» найбільше

позначилася на двотомній *Історії української літератури* (1954, 1957), яку Д.Чижевський, що перебував з 1922 р. в еміграції, назвав політичним доносом на всю українську літературу. Письменників у ній розміщено на ідеологічних полицях (буржуазно-націоналістичні, ліберально-буржуазні, революційні демократи й ін.), а розвиток літературного процесу подавався так, ніби в ньому постійно велася боротьба двох (буржуазної та пролетарської) ідеологій і рухався він постійно до вершин творчості письменників *соціалістичного реалізму*.

По закінченню Другої світової війни (1939-1941) у західному літературознавстві намітився перехід від модерних до постмодерних методологій (таку трансформацію пов'язують із загибеллю найбільших «модерністів» у політиці ХХ ст. Гітлера і Сталіна). Деякі ознаки нового літературознавчого мислення помітні були в роботах українських учених, що під час війни опинилися в еміграції. На території Німеччини (в містах Фюрт та Новий Ульм) створено було об'єднання МУР (Мистецький Український Рух), учасники якого дискутували про можливість розвитку української літератури в дусі *органічного національного стилю*, але їхня літературознавча діяльність обмежувалася переважно дрібними критичними студіями. Виняток становила монографія В.Державина *Три роки літературного життя в еміграції* (1948), у якій зроблено спробу стильової диференціації літератури, створеної українськими письменниками-емігрантами. Ширшим був літературознавчий задум в *Історії української літератури* Л.Білецького (Аусбург, 1947), який схарактеризував у ній лише українську фольклорну спадщину. Натомість Д.Чижевський у своїй *Історії української літератури* (Нью-Йорк, 1956) проаналізував український літературний процес від давнини до часів реалізму (середина ХІХ ст.) включно. Методологія вченого була справді *модерною*: періодизацію розвитку літератури він запропонував за художніми стилями, які були загальноприйнятими в більшості літератур європейських країн, але й – з українськими особливостями: *доба монументального стилю, доба орнаментального стилю, переходова доба, ренесанс та реформація, бароко, класицизм, романтика, реалізм, символізм*. У такій номенклатурі стилів Д.Чижевський розвивав традицію, яка зароджувалася ще в працях М.Петрова й М.Дашкевича (остання чверть ХІХ ст.), пізніше відлунула в *Новому українському письменстві* М.Зерова, але найбезпосередніше пов'язувалася з історико-літературною концепцією М.Гнатишака, який у 1941 р. встиг видати лише перший том своєї *Історії української літератури*. Різниця між методологіями Д.Чижевського і М.Гнатишака полягала в назвах і характеристиці деяких стилів; названий у М.Гнатишака «візантійський» і «пізньовізантійський» стилі Д.Чижевський найменував «монументальним» і «орнаментальним», а «староукраїнський», яким М.Гнатишак характеризував український фольклор, у Д.Чижевського не розглядається зовсім. На його думку, фольклор ставав літературою лише тоді, коли використовувався («цитовався») у писемній літературі.

Радянське літературознавство сприйняло працю Д.Чижевського дуже критично, а «*Історію...*» М. Гнатишака здебільшого «не помічало». О.Білецький (на той час директор Інституту літератури АН України) писав, що Д.Чижевський дав читачеві «обезкровлену історію нашої літератури», бо, за прикладом «німецьких буржуазних літературознавців» аналізує літературну творчість лише з погляду художньої форми і «смакує» всім тим, що «не має відношення до політики і класової боротьби» (*Радянське літературознавство*. – 1957. – № 1. – С.9). Підтверджено, отже, думку, що ідеологічне радянське літературознавство не сприймало концепції модерної *філологічної школи*, що змістом у художньому творі є не його форма, а ідейне та фабульно-сюжетне наповнення. Тому «*Історія...*» Д.Чижевського запроторена була до спецховищ, а повернута в наукове літературознавство материкової України лише зі здобуттям нею Незалежності (1994, 2003, підготовка тексту і передмова М.Наєнка).

Новий етап радянського літературознавства пов'язується з літературним рухом *шістдесятництва*. *Соуреалістична* методологія відчувала тоді посутній тиск на себе, з одного боку, молодій літературно-критичній думки (І.Дзюба, І.Світличний, Є.Сверстюк, М.Коцюбинська, Ю.Бадзьо, В.Іванисенко та ін.), а з іншого – еміграційного

літературознавства (чотиритомне видання творів Т.Шевченка з аналітичним коментарем Л.Білецького, Вінніпег, 1952-1954; англomовна монографія Ю.Луцького *Літературна політика в радянській Україні: 1917–1934*, Торонто, 1956; антологія Ю.Лавріненка *Розстріляне відродження*, Париж, 1959; антологія І.Кошелівця *Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика*, Нью-Йорк, 1963, та його ж монографія *Сучасна література в УРСР*, 1964, Мюнхен; численні студії про українську літературу Ю.Бойка-Блохіна, Д.Донцова, Ю.Шереха, Л.Рудницького, Б.Бойчука, Б.Рубчака та ін. Відтак, у 1964 р. академічний Інститут літератури перевидав другий том виданої в 1957 р. *Історії української літератури*, у який внесено певні зміни щодо характеристики творчості репресованих, а в часи т. зв. «хрущовської відлиги» реабілітованих радянських письменників. *Соцреалістична* методологія в цьому перевиданні залишалася все ще визначальною, але деякі риси її поставали менш вульгаризованими й демагогічними. Як і в пізнішій *Історії української літератури в 8-ми томах* (1967-1971); автори її значно розширили фактаж літературного процесу і прагнули більш-менш помірковано схарактеризувати давню, нову і новітню українську літературу (І.Басс, М.Бернштейн, Б.Буряк, Д.Вакулєнко, Г.Вервес, К.Волинський, В.Герасименко, М.Грицюта, В.Дончик, О.Засєнко, Н.Калєніченко, А.Каспрук, Є.Кирилюк, А.Ковтунєнко, Л.Ковалєнко, П.Колєсник, В.Колосова, Б.Корсунська, В.Крекотєнь, С.Крижанівський, Н.Крутікова, Л.Махновєць, О.Мишанич, Л.Новичєнко, М.Острик, Ф.Погребєнник, М.Сивачєнко, М.Сиротюк, О.Ставицький, Л.Стєєнко, А.Тростянєцький, Д.Чалий, Є.Шабліовський, В.Шубравський). Обійшовши деякі найбільш демагогічні кути *соцреалістичної* методології, вони, проте, не уникли вульгаризаторських критичних звинувачєнь (в «ідейних прорахунках» та «всєпрошенстві») щодо тих письменників, які були репресованими і тепєр поверталиєя в літературний процес. Найбільш тенденційно звучала тоді критика восьмитомника в публікаціях «жандарма в палітурках» М.Шамоти, як назвав його І.Кошелівєць; колишнього в'язня сталінських концтаборів П.Колєсника і автора «настановчої» для тодішнього літературознавства монографії *Соціалістичний реалізм – творчий метод радянської літератури* С.Крижанівського (1961).

В шістдесятих роках відзначалиєя два ювілєї Т.Шевченка (100-річчя з дня смерті і 150-річчя з дня народження). Активізація дослідження його творчості завершилася підсумковою тритомною працею Світова велєч Шевченка (1964) та повним виданням його творів у 6-ти томах (хоча й з тенденційним коментуванням поеми «Великий льох» і т. зв. «антибогданівських» віршів поєта). Видано також *Літопис життя і творчості Т.Шевченка*, упорядкований В.Анісовим та Є.Сєредою (1959, 1976).

Пєвною новизною в трактуванні літератури і літературознавчих праць позначєні дослідження 60-80-х років М.Сивачєнка (*Корифей української прози*, 1967; *Над текстами українських письменників*, 1985); В.Власєнка (*Український дожовтневий роман*, 1983); М.Сиротюка (*Український радянський історичний роман*, 1962), *Матєріали до вивчення історії української літератури в 5-ти томах* (1959-1966, упорядники О.Білецький, І.Скрипник, П.Сіренко, М.Комишанченко, Н.Жук, А.Іщук, П.Кононєнко); підручник для студентів *Історія української літератури в 5-ти томах*, підготовлений колективом кафедри історії української літератури Київського університету імені Тараса Шевченка (1978-1979); довідкове видання В.Лєєина й О.Пулинця *Словник літературознавчих термінів* (1971); монографія Л.Гольберга *Літературознавча книга в Українській РСР* (1980). Сподіванкою на новизну в трактуванні літературних явищ було двотомне видання *Історії української літератури* (1987-1988, редакційна колєгія – І.Дзєверін, В.Дончик, О.Мишанич, Л.Новичєнко, М.Яценко). Цє видання публікувалоєя в часи т. зв. «горбачовської перєстройкєи» і була можливість об'єктивніше глянути в ньому на літературний процес чи найбільш «одіозні» для радянської системи постаті письменників і літературознавців (П.Куліш, С.Єфрємов, М.Хвильовий та ін.), але методологічна зашорєність соцреалістичною тенденційністю уєє ще не давала вченим можливості характеризувати літературу як явище мистецтва, а не як ідеологічну ілюстрацію суспільних процесів. З'явилиєя тоді й безліч літературознавчих праць, у яких демагогічно обґрунтовувалоєя цілковита зумовленість літературної творчості

марксистсько-ленінськими ідеями та залежність її від компартійного керівництва літературою й мистецтвом (*У сьвітві ленінських ідей* Є.Шабліовського, 1967; *Гуманізм і соціалістичний реалізм* М.Шамоти, 1976; *Естетика ленінізму і питання літератури* І.Дзевєріна, 1967, 1975; *Етапи великого шляху. Керівна роль КПРС у становленні і розвитку української радянської літератури* (відп. редактор Є.Шабліовський, 1978) та ін. Коли М.Пригодій у праці *Ленінська концепція партійності літератури* (1985) спробував об'єктивніше поглянути на збочення в методології радянської літератури, то повстали проти цього всі тодішні теоретики соціалістичного реалізму. В академічному Інституті літератури організовано було «круглий стіл», автора оголошено «ревізіоністом», хоча вже й починалася «горбачовська перестройка» і марксистсько-ленінське літературознавство доживало останні роки свого існування.

В роки «перестройки» Інститут літератури завершував роботу над п'ятитомним виданням колективної праці *Українська література в загальнослов'янському та світовому літературному контексті* (голова редколегії Г.Вервес). Перші три томи її вийшли в 1987-1988 роках і тому несли в собі всі вади соцреалістичного літературознавства; четвертий і п'ятий містили бібліографічний матеріал і публікувалися вже в роки української незалежності; тому означена бібліографічна інформація висвітлена в них більш-менш повно й об'єктивно («українська література за рубежом» і «переклади зарубіжних літератур в Україні»).

Зі здобуттям Україною незалежності *соцреалістична* методологія зникає з літературознавства цілком. Стало можливим повернути в науку імена літературознавців, дослідження яких перебували в кадебешних спецховищах. Цьому сприяла літературознавча та видавнича діяльність В.Брюховецького, М.Гнатюка, І.Дзюби, М.Жулинського, М.Ільницького, М.Наєнка, А.Погрібного, Т.Салиги та ін.); у наукову практику почали входити методології, що відомі були в зарубіжному, але ігнорувалися в радянському літературознавстві. З'являються, відтак, праці про український *модернізм* (С.Павличко) та *постмодерну* його інтерпретацію (Т.Гундорова), актуалізувалися *психоаналітична, феміністська та рецептивна* методології (В.Агеєва, Т.Гундорова, Н.Зборовська, М.Павлишин, Г.Сивокінь, Н.Шумило й ін.), відродилося (активне в 20-х роках ХХ ст., а потім вилучене з радянської наукової практики) *порівняльне* літературознавство (Т.Денисова, В.Затонський, М.Ігнатенко, Н.Мазепа, І.Мегела, О.Мушкудіані, Д.Наливайко, В.Нарівська, О.Ніколенко, Н.Овчаренко, О.П.Рудяков, Г.Сиваченко, М.Теплінський, Р.Чілачава й ін.); новим змістом наповнилися роботи з давньої літератури (П.Білоус, Ю.Ісиченко, В.Микитась, О.Мишанич, Г.Павленко, Ю.Пелешенко, В.Соболь, М.Сулима), класичної літератури ХІХ ст. (М.Бондар, М.Грицюта, Ю.Кузнецов, Л.Мороз, Ф.Погребенник, П.Федченко, М.Яценко), з теорії та історії літератури ХХ ст. (О.Білий, М.Гіршман, З.Голубєва, Р.Гром'як, О.Губар, В.Качкан, Г.Клочек, Н.Костенко, М.Коцюбинська, В.Мельник, Б.Мельничук, М.Наєнко, А.Погрібний, Г.Сивокінь, Н.Шляхова). Постало питання про створення нових літературних історій. В середині 90-х років опубліковано двотомну (у трьох книгах) *Історію української літератури ХХ століття* (за ред. В.Дончика, відзначена Шевченківською премією 1996 р.) та тритомну *Історію української літератури ХІХ століття* (за ред. М.Яценка). У них уперше літературний процес в Україні постав як цілісний, без вульгаризаторського поділу його на «буржуазний» та «пролетарський», на «материковий» та «еміграційний», а всі твори проаналізовано не за ідеологічним, а художнім критерієм. Художній критерій ліг в основу інтерпретації літератури в нових дослідженнях старшого покоління літературознавців (Ю.Булаховська, Д.Вакуленко, В.Ведіна, А.Волков, Г.В'язовський, З.Голубєва, З.Гузар, І.Дзевєрін, І.Денисюк, І.Дузь, І.Зуб, Н.Калениченко, Є.Кирилук, С.Крижанівський, Н.Крутикова, Л.Новиченко, П.Свідер, Л.Сеник, М.Сиваченко, В.Смілянська, М.Теплінський, К.Фролова, Н.Шляхова, О.Шпильова, В.Фашенко, П.Федченко та ін.). Деякі з них зміну методологічних орієнтацій супроводжували обережними поясненнями (Л.Новиченко: *Павло Тичина і його час: незайві доповнення*, 1989; його ж: *Поетичний світ Максима Рильського. Книга друга*, 1993).

Теоретичне і текстологічне переосмислення творчості Т.Шевченка й І.Франка (в дослідженнях І.Басса, В.Бородіна, С.Гальченка, Г.Грабовича, І.Дзюби, І.Денисюка, Ю.Івакіна, В.Смілянської, Н.Чамати, М.Бондаря, М.Шалати й ін.) стимулювало підготовку (з новими літературознавчими коментарями) повного видання їхньої художньої та літературно-критичної спадщини (Т.Шевченко. *Повне зібрання творів у 12-ти томах*, 2001-2015; І.Франко. *Додаткові чотири томи до Зібрання творів у 50-ти томах*, 2008-2012). Активізувалася підготовка *Шевченківської енциклопедії в 6-ти томах* (2012-2015), яка витіснила з науки тенденційно-радянський *Шевченківський словник у 2-х томах* (1976-1977), та нової *Історії української літератури у 12-ти томах* (голова редколегії В.Дончик, заступник Л.Скупейко, вчений секретар Н.Бойко). До 2015 р. видано чотири томи. Це не дуже поширений випадок у всьому сучасному літературознавстві; в багатьох країнах літературні історії практично перестали створюватися. Літературознавство там почало набувати звужених культурологічних і почасти історіософських ознак; поняття «історія» стало підмінятися словосполученням «до історії» і набуло, відтак, поширення «клаптикове літературознавство» (Гр.Грабович. *До історії української літератури*. 1997, 2003). Постмодерні методології (*постструктуралізм, постколоніалізм, рецептивна естетика, геокритика, герменевтика, фемінізм, гендер, інтертекстуальність* та ін.) виявляють себе більш продуктивними в «чистій» критиці, ніж в історичному осмисленні всього літературного процесу певної країни чи й світу. Читач поки що не одержав літературної історії, написаної з позицій *рецептивної естетики, гендерної політики чи феміністичної критики*. Натомість продовжують з'являтися роботи зі стильовою характеристикою літературного процесу: двічі перевидана в Україні *Історія української літератури* Д.Чижевського (1994, 2003); науково-популярна *Художня література України* М.Наєнка (2005, 2008, 2013), два томи кількатомної *Історії української літератури* Ю.Коваліва (2013-2014). 1995 р. в перекладі з німецької мови Олесі Костюк та М.Ігнатенка вийшла *Порівняльна історія слов'янських літератур* Д.Чижевського; творилася вона вченим за стильовою методологією, як і видана в перекладі 2010 року його ж *Історія російської літератури. Романтизм, т. 1* (переклад з німецької мови Олесі Костюк). Інтерес до східних літератур поглибився після відкриття в системі Академії наук України Інституту сходознавства (ініціатор відкриття і багаторічний директор його О.Пріцак); матеріали індоіранських літератур активно використовує в своїх мовознавчих та етнологічних дослідженнях С.Наливайко; Г.Халимоненко в останні роки опублікував кілька фундаментальних робіт навчального характеру з кількох східних літератур (*Персько-таджицька література*, 2005; *Історія турецької літератури*, 2009, та ін.). Значний пласт матеріалу в них займає й історія арабської літератури.

Спектр досліджень молодшого покоління літературознавців дуже розмаїтий. Їхню спеціалізацію визначили насамперед зацікавлення тими літературознавчими проблемами, які в Україні найменш вивчені. За останні два десятиліття зі своїми темами в науці про літературу відчутно утвердилися О.Астаф'єв (теорія і практика порівняльного літературознавства), В.Антофійчук (духовна література і сучасність), В.Барчан (письменник як творча особистість: Т.Осьмачка); Ю.Безхутрий (М.Хвильовий і література Розстріляного відродження); Н.Бернадська (теорія літератури і жанр роману); Т.Бовсунівська (романтизм, когнітивне літературознавство); О.Бондарєва (історія й теорія драми ХХ ст.), Б.Бунчук (поетика, віршознавство); О.Галич (література і націєтворення); М.Гнатюк (текстологія); М.Гнатюк (франкознавство); Я.Голобородько (теорія літератури і методика викладання); Н.Заверталюк (письменницька публіцистика); П.Іванишин (національний сенс екзистенціалізму); Г.Клочек (теорія літератури); І.Козлик (методологія, компаративістика), М.Кудрявцев (історія і теорія драми); В.Кузьменко (порівняльне літературознавство, письменницький епістолярій); В.Марко (стильовий аналіз художнього твору); І.Мегела (зарубіжні літератури, компаративістика), В. Мельник (психологізм прози В. Підмогильного, літературознавча спадщина Ю.Бойка-Блохіна); В.Моренець (новітня українська і польська поезія); Л.Кавун (письменники «Ланки-МАРСу» і Розстріляне відродження); В.Качкан (письменство Західної України); С.Квіт (герменевтика, літературна критика Д.Донцова),

М.Кодак (психологія творчості); Б.Криса (поезія українського бароко); В.Мельниченко (літературне краєзнавство); Б.Мельничук (біографічна література); П.Мехед (слов'янські літератури); Т.Мехед (американістика, компаративістика); І.Михайлин (поетика драми); В.Нарівська (порівняльне літературознавство), А.Нямцу (славістика, компаративістика); В.Панченко (історія літератури ХХ ст. і творчість В.Винниченка); В.Пахаренко (вступ до літературознавства і шевченкознавство); А.Печарський (актуалізація психоаналізу); Р.Піхманець (психологія творчості); В.Погребенник (література і фольклор); В.Поліщук (історія літератури ХІХ ст. і творчість М.Старицького); Я.Поліщук (естетика міфу і ранній модернізм); В.Просалова (Празька літературна школа); Л.Ромашенко (історична проза); Т.Салига (творчість шістдесятників, духовна поезія); Л.Скупейко (міфопоетика Лесі Українки); М.Степаненко (бібліографія, літературне краєзнавство); А.Ткаченко (вступ до літературознавства, поезія шістдесятників); М.Ткачук (творчість поетів «Руської трійці», франкознавство); О.Турган (українська література і античність); С.Хороб (модерна драматургія, діаспорне літературознавство); Є.Черноіваненко (теорія і методика викладання літератури), М.Шаповал (теорія драми), Н.Шляхова (психологія творчості) та ін. У їхніх дослідженнях задіяні і найбільш відомі в зарубіжному літературознавстві методології, і набутки вітчизняних літературознавчих шкіл та методів. Частина з них є «іменними» і в літературознавчому побуті відомі як «осередки» чи «традиції»: в академічному Інституті літератури – традиції О.Білецького, Гр.Вервеса, М.Сиваченка, М.Яценка та їхніх учнів; у Львівському університеті – М.Возняка й І.Денисюка, в Одеському – В.Фашенка, у Харківському – З.Голубевої; в Чернівецькому – В.Лесина, в Житомирському – Бориса Тена (Хомичевського), в Київському – В.Перетца і т. д. Наукова школа В.Перетца заснована в 1904 р. (її вихованцями були М.Зеров, П.Филипович, М.Драй-Хмара, О.Бургардт, С.Маслов, О.Назаревський та ін.), розгромлена в 20-30-х рр. ХХ ст., відроджена в 1996 р. (наук. керівник М.Наєнко) і має друкований орган *Філологічні семінари*; у 2015 р. вийшов його 18-й випуск, у 2013-му – проміжне підсумкове видання *Філологічні семінари – школа наших традицій*. Вихованці наукових шкіл працюють переважно в вітчизняних, а почасти й зарубіжних навчальних закладах та наукових установах.

Інтеграція України (як самостійної держави) в зарубіжний простір стимулювала в останні роки інтенсивне зацікавлення її літературою та літературознавством у багатьох країнах світу. Тбіліський професор О.Баканідзе ще в останні радянські роки підготував грузинською мовою тритомне (підручничкового типу) видання *Нарис історії української літератури*; двічі перевидана в перекладі англійською мовою Ю.Луцьким *Історія української літератури* Д.Чижевського (D.Cyzevskyj. *A history ukrainian literature*, 1975, 1997; розділ про *український модернізм* у другому виданні належить самому перекладачеві); О.Пахльовська видала італійською мовою авторську *Українську літературну цивілізацію* (*Zivilta letteraria ukraina*, 1998); в Парижі побачила світ французькою мовою *Історія української літератури в 3-х томах* М.Возняка (ініціатива й переклад родини Горбачів); один із номерів хорватського журналу «Соло» («Сасорис Матіце хрватске», 1997) цілком був присвячений Україні та українській літературі; така ж тематика стала головною у віденському альманасі «Osterreichische Osthefte» (2000, № 3-4) та в болгарському альманасі «Панорама» (2007, № 12). Монографічні студії про знакові явища української літератури і літературознавства опублікували за рубіжем у різний час Д.Нитченко, М.Павлишин (Австралія), Ш.Симонек (Австрія); В.Рагойша (Білорусь); П.Петрова (Болгарія); Р.Хведелідзе (Грузія); В.Москович, В.Радуцький (Ізраїль), Ю.Луцький, В.Чернецький, Р.Шкандрій (Канада), Кім Сук Вон (Корея), Е.Ведель, Р.Гебнер, А.-Г.Горбач, П.Кірхнер (Німеччина), І.Бетко, С.Козак, Г.Корбич, В.Мокрий, Ф.Неуважний, В.Назарук, Р.Папіський, В.Соболь, (Польща); Ю.Барабаш, В.Большаков, П.Жур, В.Крикуненко, Н.Над'ярних, В.Чумаченко, І.Шишов (Росія); Д.Айдачич (Сербія); Дж.Відмарович, В.Галик, Є.Пашенко, М.Флакер (Хорватія); С.Макара, М.Мушинка, М.Неврлий, М.Роман, І.Яцканин (Словаччина); Дж.Грабович, Л.Рудницький, І.Фізер, Л.Залеська-Онишкевич, Й.Петровський-Штерн (США); В.Жидліцький, М.Мольнар, І.Поспішил (Чехія) й ін. Окремі літературознавчі студії в зарубіжних країнах опублікували українські дослідники Є.Волощук, Т.Гундорова, І.Дзюба,

М.Жулинський, М.Ільницький, О.Киченко, П.Мехед, М.Наєнко, В.Нарівська, Л.Новиченко, О.Ніколенко, Ю.Пелешенко, П.Рудяков, Т.Салига, І.Свербилова, М.Сулима, В.Хархун та ін.

В останні роки дедалі частіше лунають голоси про кризу в літературознавстві. «Проблема кризи оприявнюється не тільки у площині теоретичних горизонтів сучасної науки, а й у плані інституційної організації процесу» (Я.Поліщук). Відбуваються «круглі столи» і семінари про кризу сучасного європейського мислення загалом, викликану в основному згортанням епохи *постмодернізму*. На зміну цій епосі пропонується метамодернізм, а форму осмислення його називають *новим історизмом*, *новою класикою* чи *когнітивною* (лат. *cognitio* — пізнання) методологією. Діалектичність цього процесу цілком закономірна; на зміну домінуючого у *модернізмі* почуттєвого елемента (він відкрив у світі хаос) прийшов у *постмодернізмі* (з його апокаліптичним умонастроєм) більш раціональний тип і художнього мислення, і наукового пізнання його; *метамодернізм* рушив до переборення хаотичної апокаліптичності і побачив у картині світу елементи почуттєвої впорядкованості його. Це цілком відповідає системі чергування в людській творчості та її осмисленні постійних двох начал: почуттєвого або раціонального. «Розуміється, таке уявлення про літературний розвиток є до певної міри схематизованою абстракцією...» (Д.Чижевський), але реально-практичний факт наявності його цілком очевидний: в історичній перспективі не можна заперечити, що на зміну раціональному в своїй основі класицизму античної пори прийшло цілком почуттєве *середньовіччя*, його замінив раціональний *ренесанс*, після нього прийшло примхливе *бароко*, потім – *неокласицизм*, *романтизм*, *реалізм* і т. д. Відповідно «приспосовувалися» до них і літературознавчі методології, в яких переважав або раціональний тип сприйняття, або чуттєвий. Літературна творчість іде першою в розвитку духовної цивілізації; літературознавство – похідна від неї діяльність.

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (Підготовка текстів, приміток, упорядкування М. Зубрицької за співпраці Л. Онишкевич та І. Фізера). – Львів, 1996, 2001.
2. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики: спроба літературно-наукової методології. – Т. 1. – Прага, 1925 (перевидання за редакцією М. Ільницького). – К., 1998).
3. Білецький О. Літературознавство і критика за 40 років радянської України // Збір. праць у 5 т. – К., 1966. – Т. 3.
4. Білецький О. Шляхи розвитку дожовтневого українського літературознавства // Збір. праць у 5 т. – К., 1965. – Т. 2.
5. Белецкий А. Маркс, Энгельс и история литературы. – М., 1934.
6. Белецкий А. Значение труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» для советского литературоведения. – К., 1951.
7. Гольденберг Л. Літературознавча книга в Українській РСР. – К., 1980.
8. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України. – Львів-Київ, 1939 (фотофпередрук О. Горбача, - Мюнхен, 1985).
9. Гром'як Р. Історія української літературної критики... – Тернопіль, 1999.
10. Енциклопедія постмодернізму. – К., 2003.
11. Історія української літературної критики ХІХ ст. – К., 1998.
12. Історія української літературної критики та літературознавства: У 2 кн.: Хрестоматія // Упоряд. П. Федченко, М. Павлюк, Т. Бовсунівська.
13. История русского литературоведения. – М., 1980.
14. Ковалівський А. З історії української літературної критики. – Харків, 1926 (фотопередрук О. Горбача у кн: Нариси історії української літературної критики. – Мюнхен, 1994).
15. Копержинський К. Українське наукове літературознавство за останнє десятиліття – 1917-1927 // Студії з історії України. – К., 1928. – Т. 2.
16. Кравців Б. Розгром українського літературознавства 1917-1937 рр. // Записки НТШ. – Т. 173. – Чикаго, 1962 (фотопередрук О. Горбача у кн.: Шамрай А. Українська література. – Мюнхен, 1989).
17. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
18. Літературознавча енциклопедія у 2 т. / Автор-упорядник Ю. Ковалів – К., 2007.

19. Наєнко М. Історія українського літературознавства і критики. – К., 2010.
20. Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття – 1920-1945 // Українське слово, т. 1. – К., 1994.
21. Современное зарубежное литературоведение. Концепции, школы, термины. – М., 1999.
22. Федченко П. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. – К., 1982.
23. Филипович П. Українське літературознавство за 10 років революції // Література. – К., 1928 (передрук у кн.: Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991).
24. Перетц В. Из лекций по методологии истории русской литературы. – К., 1914.
25. Перетц В. Краткий очерк по методологии истории русской литературы. – Петербург, 1922 (перевидання з передмовою А. Дмитриева і С. Росовецкого. – М., 2010).

Наєнко М. К. Тысячелетие украинского литературоведения (статья вторая).

В статье рассмотрены пути развития украинского литературоведения в контексте зарубежной науки о литературе. Автор проследил движение литературоведческой мысли в Украине за последнюю тысячу лет. Принцип анализа – литературоведческие методологии, научные школы. Главный критерий суждений о писательских текстах – художественность их.

Ключевые слова: *поэтика, методология, литературный процесс, художественные тексты, литературные стили, научные школы.*

Nayenko M. K. Millenium of Ukrainian Literary Study (Article 2).

The article describes the development of Ukrainian literary criticism in the light of foreign science. The author traces the movement of literary thought in Ukraine over the past millenium. The principle of analysis – literary methodology, scientific schools. The main dwelling criterion used in the study of writer texts is their artistry.

Key words: *poetics, methodology, literary process, literary texts, literary styles, scientific schools.*

УДК 81'42

ЛІНГВОСИНЕРГЕТИЧНИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ ТЕКСТУ І ДИСКУРСУ

Р.В.Пикалюк

*кандидат філологічних наук, старший викладач,
Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка*

У статті розглянуто основні напрями дослідження тексту й дискурсу в руслі лінгвістичної синергетики, загальні обмеження у застосуванні методологічного апарату синергетики до аналізу зазначених категорій.

Ключові слова: *текст, дискурс, лінгвістична синергетика, синергетичний підхід.*

У лінгвістичних дослідженнях останніх років виявляється тенденція до міждисциплінарності, яка постає як реалізація методологічного принципу експансіонізму – розширення методології лінгвістичних досліджень за рахунок використання методологічного доробку суміжних наук. Зокрема, в синергетиці – теорії самоорганізації відкритих нелінійних систем. Наразі дослідники говорять про формування синергетичного підходу до аналізу різних категорій тексту й дискурсу [1; 2] або лінгвосинергетичної парадигми лінгвістичних досліджень [3, 34; 4, 85].

Питання про екстраполяцію основних ідей синергетики в галузь лінгвістики тексту й дискурсу неодноразово порушувалось вітчизняними дослідниками [2; 3]. Узагальнюючи досвід лінгвосинергетичних досліджень, Л.С.Піхтовникова виокремлює такі основні тези, що характеризують текст і дискурс як синергетичні системи:

«1. Здатність системи до самоорганізації зумовлена її нерівноважним станом і наявністю ієрархії підсистем (мінімум – дві), здатних моделювати одна одну та навколишнє середовище. <...> Моделювати один одного і навколишнє середовище можуть, наприклад, текст і контекст як системні складники дискурсу.

2. В самоорганізованих системах наявні атрактори і репелери. Для таких пояснень залучаються поняття екстралінгвістичних умов, пресупозиції, інтенцій комунікантів, мовної особистості, мовної картини світу тощо.

3. Параметр порядку під впливом атракторів вибудовує і впорядковує експліцитну та імпліцитну інформацію, вибираючи її з семантичного континууму й рекурсивно уточнюючи її зміст» [3, 49].

Водночас актуальним залишається ряд дискусійних питань стосовно методологічних принципів використання ідей синергетики в лінгвістичних дослідженнях [5; 6]. Вони пов'язані насамперед із виробленням принципів і методів лінгвосинергетичного аналізу, а також відділення їх від «псевдосинергетичних» теорій, спричинених популярністю термінології синергетики [6, 131]. У зв'язку з цим В.М.Бутов висуває ряд вимог до об'єктів лінгвосинергетичного аналізу: «1) мовний чинник (явище) неможливо науково пояснити, спираючись на класичні лінгвістичні дослідження. Тільки синергетичний підхід може дати бажані результати, що докорінно відрізняються від результатів, отриманих класичним шляхом;

2) досліджувана система повинна бути нерівноважною, тобто перебувати в готовності до зміни свого стану, в іншому випадку синергетичний підхід до її дослідження неприпустимий» [5, 23].

Активна екстраполяція ідей синергетики в галузь лінгвістики загалом і досліджень тексту й дискурсу зокрема спричинила ряд напрямів лінгвістичної синергетики, що наразі потребує систематизації та виявлення меж своєї компетентності.

Метою статті є окреслення основних напрямів і методологічних здобутків у застосуванні синергетичного підходу в дослідженні тексту й дискурсу.

Синергетика в сучасній науці постає як універсальна парадигма, об'єктом вивчення якої є системи різної природи. Відповідно, в лінгвістиці тексту і дискурсу переоцінці підлягають насамперед системні властивості лінгвістичних категорій, таких як текст (І.Ю.Моїсеєва, Г.Г.Москальчук), дискурс (М.Ф.Алефіренко, В.Г.Борботько), жанр (Л.В.Піхтовнікова), ідіолект (О.О.Семенець) та ін.

Лінгвосинергетичні дослідження тексту й дискурсу спираються на уявлення про зазначені категорії як системи в руслі традиційних дослідницьких парадигм. Так, у мовознавстві ХХ ст. виокремилися два основні погляди на природу тексту: системно-структурний (В.В.Виноградов, Г.В.Колшанський, Ю.М.Лотман та ін.) і комунікативний (Н.Д.Арутюнова, І.Р.Гальперін, Т. ван Дейк та ін.). Евристичною цінністю лінгвосинергетичного підходу є поєднання цих двох підходів, що дозволяє побачити об'єкт дослідження в цілісності. Текст розглядається як процес породження автором (Н.Л.Мишкіна, Г.Г.Москальчук, О.О.Семенець) або сприйняття реципієнтом (І.О.Герман, В.А.Пищальникова). При цьому іманентна структура тексту на певному відтинку є своєрідним зрізом системи на цьому еволюційному етапі, її аналіз дозволяє робити висновки про перебіг еволюційних процесів і стан системи на цьому етапі.

У руслі лінгвосинергетичних досліджень нової актуальності набуває питання про співвідношення понять тексту і дискурсу. Визначення тексту або дискурсу як системи в лінгвосинергетичних дослідженнях залежить, по суті, лише від особливостей предмета дослідження і від галузі лінгвістичних знань, у руслі якої проводиться дослідження. Так, у дослідженнях із психолінгвістики переважає розуміння дискурсу як феномену свідомості автора або реципієнта. Текст виступає тут переважно як репрезентант, певний зріз дискурсу, і встановлення співвідношення між зазначеними категоріями не має принципового значення [7].

В лінгвосинергетичних дослідженнях, об'єктом яких є обидві вищевказані категорії, переосмислення набуває традиційного розуміння дискурсу, запропонованого вперше Н.Д.Арутюновою, як «мовлення, зануреного в життя», тобто «зв'язного тексту в сукупності з екстралінгвістичними, прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими чинниками» [8, 136-137]. Так, побудова текстових моделей передбачає розгляд тексту як системи різнорівневих одиниць, а дискурсу – як тексту із залученням зовнішнього стосовно системи середовища. З цього приводу І.О.Герман, аналізуючи процес смислоутворення в художньому тексті, зазначає: «<...> виокремлення в тексті компонентів будь-якої якості й кількості, які містять зміст, залишає питання про принципи виникнення тексту як змістового цілого відкритим.

Тому видається вчасним «повернутися до тексту», не виключаючи його дискурсивного існування взагалі, але навмисне виключивши з дискурсу, щоб, зосередившись на феноменологічних властивостях тексту, спробувати виявити, яка буттєва властивість його, ще не досліджена лінгвістами, безпосередньо пов'язана зі смислорепрезентативною/смислороджувальною функцією тексту <...>» [9, 67-68]. Такий підхід дозволяє визначати загальні закономірності породження і сприйняття тексту, його внутрішні самоорганізаційні механізми, онтологічні характеристики тощо [10; 11; 12].

Розгляд тексту в комунікативному, прагматичному аспектах вимагає побудови дискурсивних моделей. Підґрунтям для співвідношення категорій тексту й дискурсу в лінгвосинергетиці є уявлення про текст як відкриту систему, тобто таку, в якій відбувається обмін інформацією з середовищем. Таке розуміння системи значною мірою співвідноситься з традиційними лінгвістичними уявленнями про дискурсивну природу тексту (Н.Д.Арутюнова, А.П.Загнітко, О.О.Селіванова). Саме дискурсивна природа тексту в руслі такого підходу розглядається як чинник його процесуальності. Д.Кінві з цього приводу зазначає, що «дискурс виступає мовним процесом, а не системою», що він встановлює «вербальний контекст» і має також «ситуативний і культурний контексти» [13, 7]. Зазначені чинники є вагомими в дослідженні мовно-системної організації художніх творів окремого письменника,

тому необхідною умовою при цьому є дослідження текстових характеристик окремого твору в дискурсі (культурному, дискурсі письменника, дискурсі певного жанру тощо).

У рамках лінгвосинергетичної парадигми спостерігається тенденція до використання природничо-наукової методології при побудові текстових і дискурсивних моделей. На таку рису синергетичних досліджень у лінгвістиці та в гуманітарній сфері загалом указує В.Г.Буданов: «Гуманітарні синергетичні моделі зазвичай мають феноменологічний характер і можуть виникати за рахунок перенесення природничо-наукових моделей в антропну сферу, при цьому виникає небезпека нав'язування нової онтології, так і в результаті більш коректного розв'язання зворотної задачі відновлення моделі за феноменологічними даними» [14, 10]. Онтологічні характеристики тексту виступають основою для побудови текстових моделей за допомогою математичних методів. Так, Г.Г.Москальчук розробляє модель структурної організації та самоорганізації тексту на основі його онтологічних, фізичних характеристик (довжина тексту, фонетична організація тощо), виділяє зони гармонізації/дисгармонізації, стабільності/нестабільності в тексті тощо [10]. Подальший розвиток ідеї дослідниці знайшли в роботах О.Ю.Корбут [12], І.Ю.Моїсеєвої [11] та ін.

Слід зазначити, що об'єкт вивчення в текстових і дискурсивних дослідженнях, який зазвичай має феноменологічний характер, не завжди може підлягати моделюванню за допомогою методів точних наук (математики, логіки тощо), однак такі методологічні запозичення мають велике значення в лінгвосинергетиці, оскільки дають можливість перевірити отримані результати, виявити співвідношення і взаємозалежність між онтологічною та гносеологічною сутностями об'єкта.

Саме необхідність розмежування онтологічних та гносеологічних характеристик об'єкта дослідження є принциповою при побудові текстових і дискурсивних моделей з використанням природничо-наукових методів. Така проблема виникає у зв'язку зі спробами поєднати в межах лінгвосинергетики загальнонаукові методи зі спеціальними. Методологічною помилкою в таких випадках стає орієнтація лінгвістичних методів на світоглядне сприйняття мови як природничо-наукового об'єкта. При побудові текстових моделей така суперечність виявляється насамперед у тому, що різні ієрархічні одиниці тексту розглядаються як вияв феноменів авторської ментальної сфери, і, як наслідок, явищам лінгвістичної реальності приписуються властивості явищ реальності предметної (див. про це [9, 50]). Зазначена суперечність висуває таку вимогу до побудови системних лінгвістичних моделей, як гомогенність структури системи (під структурою розуміється «сукупність елементів і зв'язків між ними» [14, 40]) і системотворчої ознаки, згідно з якою будується конкретне системне уявлення об'єкта дійсності.

Отже, застосування лінгвосинергетичного підходу в дослідженні тексту й дискурсу спирається на здобутки в руслі системно-структурного та комунікативного підходів, розширюючи уявлення про категорії тексту й дискурсу й виявляючи значний евристичний потенціал. В свою чергу, застосування лінгвосинергетичного підходу вимагає дотримання ряду методологічних принципів, як-от: феноменологічне розуміння мовних явищ, побудування гомогенних системних моделей тощо. Вироблення методологічних принципів лінгвістичної синергетики становить перспективу подальших досліджень у цій галузі.

1. Мініч Л. С. Лінгвосинергетичні ідеї сучасної лінгвістики / Л. С. Мініч // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – Серія «Філологічна». – Вип. 50. – С. 92-96.
2. Семенець О. О. Синергетика поетичного слова / О. О. Семенець. – Кіровоград : Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
3. Пихтовникова Л. С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений / Л. С. Пихтовникова. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. – 180 с.
4. Домброван Т. І. Лінгвосинергетика: перші результати міждисциплінарного симбіозу / Т. І. Домброван // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. – 2014. – № 8. – Т. 1. – С. 85-88.
5. Бутов В. Н. О некоторых проблемах синергетического анализа / В. Н. Бутов. – Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – №2. – С. 19-23.

6. Пономаренко Е. В. О самоорганизации и синергизме функционального пространства английского дискурса / Е. В. Пономаренко // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия "Гуманитарные науки". – 2013. – № 13 (156). – Вып. 18. – С. 131-140.
7. Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. – М. : Либроком, 2011. – 288 с.
8. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Советская Энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
9. Герман И. А. Лингвосинергетика [монография] / И. А. Герман. – Барнаул : Изд-во ААЭП, 2000. – 168 с.
10. Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс / Г. Г. Москальчук. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 296 с.
11. Моисеева И. Ю. Синергетическая модель текстообразования : дис. ... д-ра филолог. наук : спец. 10.02.19 / Ирина Юрьевна Моисеева. – Оренбург, 2007. – 378 с.
12. Корбут А. Ю. Текстосимметрия как раздел общей теории текста : дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание» / Александра Юрьевна Корбут. – Барнаул, 2005. – 343 с.
13. Загнітко А. П. Основи дискурсології [Науково-навчальне видання] / А. П. Загнітко ; Донецький національний університет. – Донецьк : ДонНУ, 2008. – 194 с.
14. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании: автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра филос. наук : спец. 09.00.08 «Философия науки и техники» / В. Г. Буданов ; Институт философии РАН. – М, 2007. – 35 с.
15. Прангишвили И. В. Системный подход и общесистемные закономерности / И. В. Прангишвили. – М. : СИНТЕГ, 2000. – 528 с.
16. Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
17. Мышкина Н. Л. Контрадиктно-синергетический поход к языку / Н. Л. Мышкина // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом, культурологическом аспектах. – Челябинск : Челябинский гос. ун-т, 2001. – С. 7-9.

Пикалюк Р. В. Лингвосинергетический подход в исследовании текста и дискурса.

В статье рассмотрены основные направления исследования текста и дискурса в рамках лингвистической синергетики, общие ограничения в использовании методологического аппарата синергетики для анализа данных категорий.

Ключевые слова: текст, дискурс, лингвистическая синергетика, синергетический подход.

Pikalyuk R. V. Linguo-Synergetical Approach to Text and Discourse Investigation.

The article highlights the main trends in text and the discourse investigation based on linguistic synergetics. General limitations in the use of the methodology of synergetics for text and discourse analysis have been studied.

Key words: text, discourse, lingual synergetics, synergetical approach.

УДК 821.161.2.09 «18/19»

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ПОЕТИ-ДИСИДЕНТИ:
ДІАЛОГ ХУДОЖНІХ СВІДОМОСТЕЙ**

Г.Б.Райбедюк

*кандидат філологічних наук, професор,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

У статті з'ясовуються й характеризуються явні та латентні формально-змістові константи творчої комунікації українських поетів-дисидентів із Тарасом Шевченком, досліджується природа кризьчасового діалогу їх художніх свідомостей. Обґрунтовується взаємодія культурних кодів Шевченка та дисидентів, виявляються перетини їх естетичних концепцій на основі інтерпретації репрезентативного художнього матеріалу.

Ключові слова: *шевченкіана, авторський текст, діалог, художня свідомість, рецептивна модель, інтертекст, індивідуальний код.*

Постать Тараса Шевченка для української нації – «фігура Мойсеєвого формату» (М.Бриних). Він був (та й залишається), за словами І.Франка, «немов великий факел з українського воску, що світиться найяснішим і найчистішим вогнем європейського поступу, факел, що освітлює весь новітній розвиток української літератури» [1, 388]. Зі словом Т.Шевченка міцно й нерозривно пов'язана історія національної культури й загалом доля України «впродовж понад півтора століття, і воно стало наріжним каменем духовності українського народу, усього його буття» [2, 48]. Творчість Кобзаря вичерпно потверджує відому тезу про те, що досконалою є тільки та класика, в якій вгадується «дух усього народу» (Т.Еліот). Тож цілком закономірно, що творча особистість і неповторна спадщина Т.Шевченка доволі часто є об'єктом не тільки наукового осмислення, але й творчої рецепції, відтак «поетична шевченкіана стала унікальним явищем світової літератури» [3, 17]. Інтертекст же митця, як слушно зауважує Т.Гундорова, є «найбільш сильним та значущим класичним інтертекстом» [4, 48].

Гіпертрофована увага до постаті Т.Шевченка, безумовно, має свої позитивні й водночас негативні наслідки. Від небезпеки спотворення доробку поета, його біографії та самого образу в результаті «вінкопокладання» та культу, сформованого різними авторами, ідеологічними та філософсько-естетичними доктринами, поетичними (нерідко «пафосно-інструментальними») репрезентаціями застерігав свого часу Микола Євшан. Так, у статті «Шевченко і ми» він писав: «Ми уряджуємо щороку всякі концерти і вечірніці, виголошуємо шумні промови, убираємо синьо-жовті кокарди і співаємо «Ще не вмерла» – і кажемо, що тим шануємо пам'ять Шевченка. Всякі люди вишукують у його творах для себе програми і прикроюють його думки так, щоб з них уложити свою партійну програму» [5, 31]. Такого роду міфотворення продовжується вже друге століття; тривала ж «приватизація» (В.Хархун) образу поета, сприймання його як «музеєфікованої культурної пам'яті» (Т.Гундорова) призвели до появи багатьох, нерідко діаметрально протилежних рецептивних моделей Кобзаря, добре помітних в історії шевченкознавства – від початку його становлення і до сьогодення. Літературознавці нараховують кілька таких моделей: «Шевченко комуністичний», «Шевченко націоналістичний», «Шевченко християнський», «Шевченко атеїстичний», «Шевченко дисидентський», «Шевченко анархічний» [6]. Серед кількісно найгрунтовніших та ідеологічно найпереконливіших, як справедливо зауважує В.Хархун, є «радянська (комуністична) модель» [7, 3]. Саме ця, ретельно контрольована «згори» модель рецепції Т.Шевченка (і літературознавча, й публіцистична, і поетична), найбільшою мірою спотворила базові засади його «пристрасно гуманістичної» (М.Коцюбинська) естетики, нівелювала антропологічний простір авторського тексту, «національно-рятівний сенс» (М.Жулинський) усієї творчості, фундаментально незмінний етноохоронний етос поета, його

увагу до екзистенційної проблематики. Означені тенденції у сприйнятті Т.Шевченка останніми роками простежуються в науковій інтерпретації. Не меншою мірою вони виявились і в мистецькій рецептивній моделі.

Тому сьогодні вельми важливим є творення альтернативного щодо радянського культу образу Шевченка, емпатійне осмислення його як неповторної особистості. Об'єктивно неупереджене вивчення художньої спадщини поета ставить на перше місце його самототожність, індивідуальний творчий код, зумовлений самотутнім відчуттям світу й слова. Неабияка роль тут належить літературній шевченкіані, вивчення якої здатне розширити герменевтичне коло діалогу поета із загальнонаціональним культурним контекстом, важливим для адекватної оцінки феномена Кобзаря.

У цьому сенсі, як нам видається, особливий інтерес становить опозиційна щодо офіційної естетики доби «політичних заморозків» в Україні поетична шевченкіана українських дисидентів (В.Стуса, І.Світличного, І.Калинця, М.Руденка, Т.Мельничука, С.Сапеляка, І.Сокульського та ін.). Взаємодія світоглядно-художніх досвідів Т. Шевченка і в'язнів сумління (так традиційно іменують дисидентів) оприявнює етичну позицію та філософсько-естетичну систему, аксіологічний вектор якої чітко означений гуманістичним і націєцентричним вимірами тексту – як творчості і як буття. В українській історії це рідкісна й дивовижна «тотожність вдачі, віри, стійкості, світобачення» [8, 133]. Її образно сформулював І.Калинець (*Наша пісня протесту / Шевченко / Вчора / Сьогодні / Завтра* [9, 211]), однозначно й імперативно заявивши про спільну з Кобзарем апологію свідомого морального начала буття, осмисленого й «піднесеного як естетичну якість» (М.Коцюбинська). Текстуальні типологічні збіжності ліричного нарративу Шевченка та дисидентів вимагають сьогодні глибокого осмислення та різнопланових інтерпретаційних стратегій. Адже очевидно, що досвід Шевченка і у творчості, й у самому житті дисидентів становить собою «щось незмірно вагомніше від суто літературного впливу [...] То, справді, глибоко внутрішня єдність, генетичний духовний зв'язок» [10, 116].

В оцій узгодженості сповідуваних дисидентами ідеалів та власного життя – «шевченківська сила» (М.Руденко), життєдайне джерело, що жило гуманістичну естетику та формувало моральні якості етики буття. Йдеться, власне, й про ту одержимо високу ціну, якою було оплачено цю узгодженість, значною мірою сформовану Шевченковим словом україноцентричність.

У поетичній шевченкіані дисидентів прочитуються ті компоненти Шевченкового тексту, котрі сьогодні активно дискутуються науковцями. Маємо на увазі намагання багатьох дослідників, усупереч дотеперішньому радянському літературознавству й на догоду постмодерному, свідомо замовчувати (почасти й заперечувати) ідеологічні коди поетики митця, її громадянський пафос, оминаючи соціальні акценти в Шевченковій творчості. Однак попри намагання звести постаті дисидентів до «ряду постмодерних конформістів» [вислів В.Овсієнка про В.Стуса. – Г.Р.], відтак нівелювання національного сенсу їх художнього слова, очевидним є той факт, що це поезія «високоестетичної образно-пластичної передачі світу, але передусім це поезія кривого українського національного духу» [11, 391]. Маніфестована ж ними ідеологія межує з високою естетикою, як у випадку з Т.Шевченком.

Шевченківський текст дисидентів багатокомпонентний, тому закономірною є поліфонія його інтерпретаційних акцентів. Безумовно, виявлення та характеристики означених аспектів неодноразово торкалися (принагідно чи спеціально) дослідники поетичної та епістолярної творчості в'язнів сумління (М.Жулинський, М.Ільницький, М.Коцюбинська, Б.Мельничук, О.Рарицький, Е.Соловей, Д.Стус, М.Ткачук, Ю.Шерех), їх літературно-критичної спадщини (Г.Гайович, І.Дзюба, І.Добрянська, Н.Загоруйко). Деякі ракурси порушеної проблеми висвітлювались нами в окремих локальних статтях («Дисидентський дискурс в українському літературному процесі 60–80-х років ХХ століття», «Тарас Шевченко у філософсько-естетичній концепції українських поетів-дисидентів» та ін.), а також у відповідних розділах навчально-методичного посібника «Вивчення творчості українських поетів-дисидентів (Ізмаїл, 2012). Проте діапазон вивчення теми «Шевченко – дисиденти» вочевидь вимагає істотного розширення меж наукової компетенції, оскільки на потрібному рівні поки не

проаналізований, отже, не прописаний у літературознавстві, що й зумовлює актуальність порушеної нами проблеми. Метою статті є виявлення та характеристика явних і латентних формально-змістових констант творчого діалогу поетів-дисидентів із Т.Шевченком, окреслення перспективних векторів подальшого студіювання окресленої теми.

У філософсько-естетичній концепції дисидентів спорідненість із Т.Шевченком виявилась і на зовнішньому рівні художнього тексту (типологічно близькі мотиви, образи, сюжети тощо), й у його імпліцитній сфері, в тім числі у глибинному розумінні мистецтва як джерела національної екзистенції. Т.Шевченко, за словами Є.Сверстюка, був для в'язнів сумління «тим поетом, який писав про сучасне з високим біблійним духом; він зумів поєднати те, чого іншим не вдалося зробити. Він був людиною дуже великої віри. Крім духовного максималізму, він дав зразок національного максималізму» [12]. В дисидентському тексті «соціально-бунтарське» (І.Дзюба) начало, як і в Т.Шевченка, функціонує в одному руслі з бунтарством національного пророка, гуманіста, неперевершеного митця слова, глибокого мислителя. С.Сапеляк у промові, виголошеній при врученні премії фонду Воляників-Швабінських Української вільної академії та Українського вільного університету, говорив, що його почуття як людини й поета повертають «до тих імен у нашій красній штуці, хто офірно й повноцінно несе дух сучасного слова [...] хто увібрав у себе вічну Пісню пісень – любові, краси й благовість Шевченка: «Святу правду воскресить» [13, 49]. У супровідному слові до збірки «За ґратами» (1980) М.Руденка Н.Світлична писала, що Кобзар, який раніше «сходив до поета з неба, у в'язничній творчості завітав до нього, наче брат» [14, 8]. І.Калинець, отримуючи високу Шевченківську премію, зазначав: «Святі максими нашого Патрона здавалися мені моїми власними – вони тримали мій і фізичний, і духовний хребти перечулено гордо. І сьогодні у найсвятішій домівці нашого красного письменства і мистецтва схиляюся у повній покорі і вдячності перед нашим Покровителем і Генієм» [9, 24]. М.Жулинський у передмові до збірки «Князь роси» Т.Мельничука підкреслює, що «цей поет «приречений» на любов і страждання, як це судилося Шевченкові [...] Інтонації схожі, настрої емоційно близькі, навіть споріднені» [15, 6].

Шевченкові тональності (явно виражені чи свідомо приховані) мистецьки реалізувались у творчості дисидентів на рівні принципів художнього узагальнення, а також у багатьох видах інтертексту. Так, лірика В.Стуса наскрізно перейнята ремінісценціями Т.Шевченка (*Немає Господа на цій землі...*). Рядки з його поезії використовує як епіграфи до більшості віршів збірки «Ґратовані сонети» І.Світличний: *Ми серцем голі догола* («Тюрма»), *Не нарікаю ні на кого* («Сонет вдячності»). У С.Сапеляка зустрічаємо чимало деталей «зовнішньої» схожості з творами Т.Шевченка – від назв («Причинна») до прямих цитувань (*Обнімітьесь, брати мої...*). Шевченківські мотиви, цитатний матеріал, епіграфи є у ліриці дисидентів своєрідним кодом, що підтверджує типологічну близькість світоглядної та естетичної концепції до філософсько-естетичної системи Т.Шевченка, засвідчує кризьчасовий діалог їх художніх свідомостей. У дисидентській ліриці присутній образ самого Кобзаря; подекуди прочитуються його біографічні реалії (В.Стус: *І зайнялась мені зоря [...] громовим гуком Кобзаря...*; *Тарасові провісні птиці-слова шугають над Дніпром, ...то Максимович і Тарас / бредуть Михайловим узвозом / угору й гору – аж до хмар...*; М.Руденко: *Нащадки кобзарів, мов чужомовні зайди, / Тарасові пісні попалять на межі*; І.Калинець: *щоденно / вечірня / Шевченкова зоря / встає над горою*; С.Сапеляк: *До Канева де світло Твоє сховане / мов заповідь Мойсея в пустині / болем лечу до Тебе...*); Т.Мельничук: *Тарасе Григоровичу! / Далеко від Вас / і мій час, і мої Уторопи. / Іду до Вас...*). Функціонування Шевченкового тексту в художньо-філософській системі дисидентського кола поетів становить собою її органічну складову.

Якщо спробувати конкретизувати універсальність чинника художності дисидентської лірики, то його безапеляційно можна трактувати як шевченківська «життєдайнотворча правда Нації», свого часу виокремлена й дефінійована Є.Маланюком у статті «Творчість і національність». Україна в її діяхронному осягненні як буття нації та «фундаментальний екзистенціаль літературної присутності» (П.Іванишин) у своїй сукупності формують і шевченківський, і дисидентський текст, структурують його потужний смисловий концепт.

Він рельєфно прочитується і в настроєвому діапазоні, й у стильовій манері, і у високих регістрах громадянсько-патріотичного пафосу, оприявнюючи особисту екзистенцію поета через його Слово, заряджене потужною енергетикою свободи та «емоціональним інтелектом» (Г.Клочек), що значною мірою характеризують і природу художнього тексту Кобзаря, й ліричний наратив дисидентів.

Взоруючи на субстанційну сутність Т.Шевченка, в'язні сумління цілком усвідомлено розпочали творення власного українського міфу майже в пустці, де «відсутній народ», де, здавалось би, усі «втєкли у рабство». Так вони поставили себе посеред тієї «відсутности» майже ірраціонально – будь-що-будь, аби не це не-життя» [16]. Саме на міцному Шевченковому ґрунті постала поезія дисидентів «як голос самозбереження народу» (Є.Сверстюк). Звідси – шевченківська ідея слова як «першопочатку чину» (*Борітеся – поборете, / Вам бог помагає!..*), мистецьки втілена в одному з наскрізних мотивів їх лірики, модифікованому в різних змістових іпостасях: протидія бездіянню, безруху, «поклик чину» (І.Світличний); надія на можливість оживити людське серце, «упованіє» (І.Калинець) на співстраждання та милосердя; очищення «від скверни» (В.Стус); «сіяння Слова Божого» (С.Сапеляк); збереження у «грудах свічки» – «Бога й України» (М.Руденко). Крізь дисидентську лірику рефреном проходять Шевченкові ремінісценції про «слово-волю», «слово-зброю», «слово-боротьбу» (Ю.Литвин: *Хай слово стане брутовим кинджалом*; С.Сапеляк: *Слово – звитяжний мій меч*; М.Руденко: *До кого слово праотців перейде / – Те слово, котре вигострив Тарас?*; В.Стус: *Борітеся – поборете. Чому ж / Стихає крик [...] і бродить / Забродою твоїй войовничий муж?*; Т.Мельничук: *Та доки іскра Кобзаря в нас жевріє – / Не смієм ні до кого йти у жебри...*). Має цілковиту рацію Ю.Андрухович, вирізняючи з багатьох рецептивних моделей саме «Шевченка дисидентського», бо ж саме його доля, як і через століття «життєсмерть» в'язнів сумління, оприявнює «приклад індивідуальної боротьби самотнього ідеаліста з тоталітарним режимом. Шевченків етос – це, власне, етос протистояння людини чомусь значно більшому, потужнішому, знеособленому, якійсь гігантській машинерії пригнічення» [6, 150].

Дисиденти вчилися в Т.Шевченка високої науки боротьби (В.Стус: *Борітеся – поборете! Мені Тарас порадив у безсонні ночі*; Т.Мельничук: *Хто волю дасть на розп'яття – / Не варт ні волі, ні життя*). Отже, Т.Шевченко визначив етичний «статус» дисидентів. Вічне бунтарство (І.Калинець: *Поет завжди має бути протестантом проти чогось*), незламність у боротьбі за Волю й Правду, імператив *йти по життю, як по вогні, і не стоптати білі ружі* (Т.Мельничук) – ці складові етики буття, сформовані віршами, листами, публіцистичними виступами й самим життям, суголосні з Шевченковим: *Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою* [17, 211].

Розуміння творчості Кобзаря, як підкреслював Є.Маланюк у статті «Ранній Шевченко», можливі лише «за національного підходу до національного генія» [18, 124]. Осереддя цього принципу рецепції та інтерпретації є, безсумнівно, ідея «великої правди». Шукання правди й чесна громадянська позиція, неприйняття фальші «істин»-фікцій (М.Коцюбинська), протистояння нормативній соціалістичній поетиці, виступ проти етичного та національного нігілізму – такі спільні доміанти художньо-філософської та морально-етичної концепції дисидентів дають підстави для висновку про паритетний діалог художніх свідомостей Т.Шевченка та українських в'язнів сумління, котрі, подібно до свого великого попередника, в нових суспільно-політичних умовах сміливо повстали супроти імперії зла і насильства. Вони оживили своєю поезією не тільки естетичний вимір рідного слова, але й сформували його морально-етичну ауру, заряджаючи шевченківською правдоборчою енергетикою. Їхні спільні літературні пріоритети – це «протистояння й неприйняття слова з агітрепродукторів. Це відродження й діалог культурного горизонту через заборони й залізну завісу, дисидентські формою естетика, філософія, література, і, навіть, релігія» [13, 50].

Такою «релігією» для дисидентів було «месіанство» Т.Шевченка, який виявився для них тим, «ким зайнялось і запалало» (Є.Маланюк), бо стояв «на великій відстані від тих літературних кіл, де рафіноване естетичне «піднебіння» пригнічувало совість. Він творив поезію безстрашної правди і йшов далеко попереду навіть найсміливішої «громадської

думки [...] в часи громадського мовчання» [19, 6], будучи при цьому невідомим, як, власне, й в'язні сумління. Символічною в цьому сенсі є поема Т.Мельничука «Невольники. Тарас Шевченко і рядовий Скобелев», написана на основі документального матеріалу – Шевченкового запису в Щоденнику від 08.07.1957 р. про рядового Скобелева, з яким поет служив у Новопетровському укріпленні. Драматичні тональності твору посилюються частотними ремінісценціями Шевченка (*Раби, підніжки, грязь Москви!..; За думою дума / Роєм вилітає; Неначе цвяшок, в серце вбитий...; А серце жде...*). Головні герої поеми Т.Мельничука, як і в творах Кобзаря, «розкриваються в пориваннях до волі, у самовідданій любові до України» [3, 30].

Художні досвіди Т.Шевченка й дисидентів щодо розуміння національного сенсу буття і його літературної присутності в авторському тексті мають чимало спільних точок перетину, творчо реалізованих у цілому комплексі ідейно-тематичних «вузлів», а ще більше латентно розчинених у дисидентському метатексті (постать, епоха, авторський текст і підтекст). Йдеться про високу міру духовної спадкоємності й глибинної спорідненості «не плакатного» (Є.Сверстюк) патріотизму дисидентів із Т.Шевченком. За словами І.Дзюби, це «не той патріотизм, до якого ми звикли [...] це набагато складніший комплекс почувань і поглядів. Але це те, що робить проблематику України зрозумілою людям будь-якої нації, а інтерпретацію – прийнятною, самоусвідомлення ж сучасного українця – співмірним із самоусвідомленням світової інтелектуальної еліти» [20, 116]. Гуманістичні пріоритети особистості, котра перебуває у межовій ситуації «вертикальної труни», наче в оптичному фокусі, сугеруються у типологічно близьких рядках Т.Шевченка (*...жити, серцем жити / І людей любити* [21, 303].) та В.Стуса (*жив, любив і не набрався скверни, / ненависті, прокльону, каяття* [22, 282]), що їх можна вважати базовими для етики й естетики кожного з поетів-в'язнів.

У дисидентській ліриці явно прочитується планетарний рівень етичного пафосу Т.Шевченка, боговиправдання / людинозвинувачення в недосконалому світу. В цьому зв'язку постає одна з ключових, на думку В.Пахаренка, у філософському шевченкознавстві «проблема поетової теодицеї (боговиправдання) попри існування зла у світі» [23, 431]. Власне, дисиденти також ведуть подібний до Шевченкового непростий і напружений «діалог» із Богом. Але це вже окрема тема дослідження, як і проблема створення наукової біографії і Т.Шевченка, й кожного з дисидентів.

Отже, не можна не погодитись із констатацією О.Бороня, що «попри півторастолітній розвиток шевченкознавства, що чергувався як з періодами бурхливого продуктивного розвитку, так і з часами занепаду, анемії творчої думки, антинаукової ідеологізації та фальшування, говорити про всебічне знання творчості Шевченка не доводиться» [24, 5]. У цій ділянці, як справедливо стверджує В.Дудко, фундаментальна праця якого («Тарас Шевченко: джерелознавчі студії» (К., 2014)) набула статусу нового слова в сучасному шевченкознавстві, «у цій ділянці літературної науки не бракувало (та й не бракує досі) сюжетів, що потребують додаткового дослідження» [25, 9]. В цьому сенсі неабияка роль належить шевченкіані дисидентів – поетичній і науковій. За великим рахунком треба визнати, що у їх випадку маємо перетин наукового й символічного сприйняття творів Т.Шевченка та його спадку загалом, і що більшість думок про нього, висловлених в'язнями сумління в художніх візіях, статтях, листах та публіцистичних виступах, не є абсолютно новими. Проте вони настільки опуклі й точні, настільки об'єктивні й актуальні, що в сучасному контексті мови про Т.Шевченка їх обійти фактично неможливо.

1. Франко І. Я. Тарас Шевченко і його «Заповіт» // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 34. – С. 386-388.
2. Ільницький М. М. Еміграційне шевченкознавство : спектр інтерпретацій / М. М. Ільницький // Слово і Час. – 2012. – № 3. – С. 47-59.
3. Мельничук Б. І. Шевченкіана, творена у криївках і ГУЛАГах / Б. І. Мельничук // Слово і Час. – 2012. – № 4. – С. 17-31.

4. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
6. Андрухович Ю. І. Диявол ховається в сирі / Ю. І. Андрухович. – К. : Критика, 2006. – 318 с.
7. Хархун В. П. «Нам треба голосу Тараса...» : Культ Кобзаря в радянській поезії / В. П. Хархун // Слово і Час. – 2014. – № 4. – С. 3-18.
8. Шерех Ю. В. Трунок і трутизна : Про «Палімпсести» Василя Стуса // Шерех Ю. В. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. / Ю. В. Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 2. – С.105-135.
9. Калинець І. М. Слово триваюче : поезії / І. М. Калинець. – Харків : Фоліо, 1997. – 542 с.
10. Коцюбинська М. Х. Мої обрії : в 2 т. / М. Х. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 2. – 386 с.
11. Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і Людина : статті, спогади, листи, поезії. – К. : Український письменник, 1993. – 400 с.
12. Сверстюк Є. О. «Загублено ключі до Шевченкової творчості» / Є. О. Сверстюк // Літературна Україна. – 2008. – 11 грудня.
13. Сапеляк С. Є. І каміння те стало хлібами... : у 3 т. : поезії / С. Є. Сапеляк. – Харків : Майдан, 2011. – Т. 1. – 336 с.
14. Руденко М. Д. За ґратами : поезії / М. Д. Руденко. – Балтимор : Сучасність, 1980. – 222 с.
15. Мельничук Т. Ю. Князь роси : вірші / Т. Ю. Мельничук. – К. : Молодь, 1990. – 152 с.
16. Поет на узвишші [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litgazeta.com.ua/node/816>
17. Шевченко Т. Г. Твори : в 5 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2. – 301 с.
18. Маланюк Є. Ф. Книга спостережень : статті про літературу / Є. Ф. Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – 430 с.
19. Дзюба І. М. Поет супроти імперії / І. М. Дзюба // Слово і Час. – 2004. – № 3. – С. 3-15.
20. Василь Стус : Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів. – К. : ТОВ «Видавництво «КЛІО»», 2013. – 684 с.
21. Шевченко Т. Г. Твори : в 5 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. – 351 с.
22. Стус В. С. Вибрані твори / В. С. Стус. – К. : Смолоскип, 2012. – 872 с.
23. Пахаренко В. І. «Ми віруєм твоїй силі...» (Шевченкова теодицея) / В. І. Пахаренко // Sacrum і Біблія в українській літературі / За ред. Ігоря Набитовича. – Lublin : Ingvar, 2008. – С. 427-455.
24. Боронь О. В. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / О. В. Боронь. – К. : Агенство «Україна», 2005. – 152 с.
25. Дудко В. І. Тарас Шевченко : джерелознавчі студії / В. І. Дудко. – К. : Критика, 2014. – 416 с.

Райбедюк Г. Б. Тарас Шевченко и поэты-диссиденты: диалог художественного сознания.

В статье определяются и характеризуются явные и латентные формально-содержательные константы творческой коммуникации украинских поэтов-диссидентов и Тараса Шевченко, исследуется природа сквозьвременного диалога их художественного сознания. Обосновывается взаимодействие культурных кодов Шевченко и диссидентов, выясняются узлы пересечения их эстетических концепций на основе интерпретации репрезентативного художественного материала.

Ключевые слова: шевченкиана, авторский текст, диалог, художественное сознание, рецептивная модель, интертекст, индивидуальный код.

Raibedyuk G. B. Taras Shevchenko and Dissident Poets: Dialogue of Artistic Identities.

The article deals with obvious and latent formal semantic constants of the creative communication of the Ukrainian dissident poets with Taras Shevchenko, as well as the nature of permanent dialogue of their artistic identities. The interaction of cultural codes of Shevchenko and dissidents is substantiated, the intersection of their aesthetic concepts based on the interpretation of the representative artistic creation is investigate.

Key words: works of Shevchenko, author's text, dialogue, artistic identity, receptive pattern, intertext, individual code.

УДК 89.09:140.8.

ПОЛИФОНИЯ КАК СМЫСЛОПОСТИЖЕНИЕ АВТОРСКИХ КОДОВ В КРИТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Н.М.Раковская

*кандидат филологических наук, доцент,**Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова*

В статье актуализируется проблема полифонии авторских кодов в критическом тексте. Делается акцент на авторской модели мира в критике. Указывается на взаимосвязь критика и читателя, определяющей форму выражения авторского «я».

Ключевые слова: *критика, модель, авторское «я», читатель, рефлексия.*

Проблема полифонии как целостной системы, обладающей семиотическими закономерностями в критическом тексте активно обсуждается в современном гуманитарном дискурсе. Об этом свидетельствуют работы Е.Добренко, В.Крылова, С.Яковенко и др. Вместе с тем аспекты, связанные с теоретической моделью критической мысли, в частности, с рассмотрением смысловой полифонии авторских кодов все еще нуждаются в основательной аргументации. Речь идет о полифонии и, одновременно, гетерогенности авторских кодов, позволяющих исследовать критический текст как определенную систему.

Целью данной статьи является осмысление полифонии авторских кодов в критическом тексте на уровнях дискурсивного мышления, коммуникативных и диалогических связей. Заметим, что М.Гирняк, Б.Громяк, М.Лановик, С.Яковенко справедливо указывают на связь авторского критического сознания с моделями мировидения, с эволюцией «обнажения смыслов». Возникшее в к. XIX века в литературной интеллектуальной среде новое отношение к проблеме истины на уровне философско-эстетическом и ментальном позволило дифференцировать эстетическое и эстетизм в литературно-критическом сознании и обусловило появление гетерогенных авторских кодов.

Основная особенность модерной критики состояла в том, что она не только реконструировала модель критического текста, но и акцентировала смысловую и семиотическую структуру авторских кодов. Этим было обусловлено интеллектуальное и нравственное «беспокойство», нашедшее отражение в авторском миромоделировании. Как полагал В.Розанов, истину божественную нельзя познать логически, она познается интуитивно, мистически, особым откровением духа. Эта подсознательная тревога, вызванная невозможностью конечной, исчерпывающей, логической познаваемости Истины, то есть Бога (рефлексия, интенсивнее существующая на уровне внутренней формы, способствовала осмыслению полифонии как «образа мысли» критика).

Укажем, что предложенная М.М.Бахтиным едва ли не век спустя для обозначения новой эстетики метафора «полифония» (Бахтин 1972), во-первых, обозначила проблему, во-вторых, существеннейшим образом актуализировала ее, но не сформировала устойчивого понимания, а значит, как и любая метафора вообще, приблизила читателя к пониманию сущности явления более на сенсорном, интуитивном уровне, чем на логическом. Между тем подразумевается, что за метафорой «полифония» должен скрываться определенный механизм изменения семантической структуры слова и семантической структуры критического текста. На наш взгляд, задача исследователя критической рефлексии состоит в выявлении механизма возникновения и функционирования данного феномена, определении особенностей семантической структуры полифоничного критического текста, уточнении его семиотической значимости. В таком аспекте метафора «полифония» используется не для обозначения теории, созданной М.М.Бахтиным, а для обозначения авторских кодов, их гетерогенности в критическом тексте. Р.Барт в статье «Удовольствие от текста» выделял культурологический, акциональный, хронологический

коды авторского сознания. Как нам представляется, авторские коды в критическом тексте раскрывают особенности культурного диалога на уровне этнопсихоментального и поэтологического, коммуникативного начал. Более того, Н.В.Кондратенко отмечает, что «діалогічність належить до сутнісних характеристик тексту з огляду на те, що текст, згідно з М.Бахтіним, завжди розрахований на відповідне сприйняття та орієнтований на адресата» [1, 18]. На наш взгляд, этот фактор обусловлен в критическом тексте его диалогическим характером, а также открытой полемичностью. В этом плане литературно-критический текст несет в себе определенную культурно-историческую информацию и обладает рядом знаковых кодов.

Н.С.Валгина справедливо указывает, что последовательность знаков признается коммуникативной единицей высшего уровня [2], что позволяет критическому тексту стать завершенным, целостным, системным. Структурирование литературно-критического текста как системы способствует постижению ключевых знаков в его семантическом пространстве. Более того, контекстуальность и интересубъективность литературно-критического текста предполагают познание явления в его соотношении с культурными кодами эпохи, концепцией письма, коммуникативными связями автора и текста, читателя и критика и т. п. Не случайно М.Зубрицкая отмечает, что именно категория читателя оказалась сегодня в поле зрения всех литературоведческих школ, став пунктом пересечения «найоригінальніших теоретичних ідей у літературно-критичній думці ХХ століття» [3, 288].

Очевидно, что характеризовать авторский код критического текста в пределах только одного из типов мышления или персоналистического сознания едва ли возможно, ибо критический текст является структурой сложной, в которой элементы художественного и теоретико-научного мышления подчинены доминантам коммуникативно-прагматического характера. Заметим, что в литературоведении неоднократно отмечалась обращенность критического высказывания к адресату, но данная проблема рассматривалась в жанровом аспекте, что ограничивало понимание природы литературной критики. Между тем специфика литературно-критических суждений, как представляется, состоит именно в том, что анализ и оценка художественных произведений совершаются в процессе диалога с читателем и не существуют независимо от него.

Апелляция к читателю здесь момент обязательный, смысло- и сюжетообразующий. В движении мысли критика, где логические построения дополняются доказательствами особого рода (ассоциации критика рождают встречные ассоциации читателя, приведенные автором статьи цитаты-иллюстрации становятся материалом, в какой-то мере неподвластным критику), где фрагменты статьи могут жить по законам художественной образности, но их включение в целое определяется логическими связями, а не законами целостности художественного мира, происходит синтез научного и художественного типов мышления. Проблемная ситуация, предлагаемая критиком читателю, разрешается в единстве и взаимодействии указанных компонентов, по-разному предстающих в сюжетах критического текста. Здесь значимой является теория высказывания, разработанная М.Бахтиным. Высказывание им понимается как единица речевого общения (не совпадающая с единицами языка – словами, предложениями); границы высказывания «определяются сменой речевых субъектов, т. е. сменой говорящих» [4, 200].

Существенный признак высказывания – его обращенность к кому-либо, т. е. адресованность. В отличие от значащих единиц языка, слова и предложения, которые никому не адресованы, высказывание имеет автора и адресата. В разнообразии типических форм высказывания М.Бахтин выделяет две большие группы: первичные речевые жанры (например, реплики диалога, письма, адресованность которых очевидна) и вторичные, которые вбирают в себя и перерабатывают первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Думается, что ко вторичным речевым жанрам можно отнести и критический текст, ибо, согласно М.Бахтину, высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль других, для которых строится высказывание, исключительно велика [4, 163]. В этом, прежде всего, и проявляется «образ мыслей» критика.

Очевидно, что М.Бахтин вводит диалог в систему коммуникативных процессов, связанных с самооткровением личности (мысль о Боге в присутствии Бога). В связи с этим исследуется «двусторонний акт» познания – проникновения, активность познающего» и «активность открывающего», в результате возникает ёмкое понятие «диалогичность». Вследствие этой идеи литературно-критический текст можно рассматривать как выразительное и «говорящее» бытие. «Выражение» рассматривается ученым как «поле встреч» двух сознаний – автора и читателя. Более того, литературно-критический текст представляет и сложное культурное целое, вследствие чего возникают различные формы речевого общения (писатель – критик, критик – читатель, критик – условные персонажи и т. д.).

Укажем и на необходимость разграничения адресатов литературной критики. В.Тюпа считает, что понятие адресата, под которым имеется в виду «авторское представление о читателе, о публике», используется при анализе критиком творческого процесса, а также завершённой структуры художественного текста, ибо рассматривается как воплощение определённой программы воздействия.

Г.Х.Яусс, В.Изер отмечали необходимость рассмотрения критического текста под углом зрения воздействия на адресата (имплицитного читателя) и соответственной оппозиции воздействия и восприятия. В.Изер полагает, что теория воздействия имеет свои корни в тексте, а теория восприятия вырастает из истории суждений читателя. Диалог также связан и с системой классификации реципиентов, в которых, с точки зрения А.Белецкого, первыми идут воображаемые собеседники. Думается, что наилучшим доказательством служат статьи Н.Г.Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», А.Дружинина «Метель», «"Два гусара" Л.Толстого». При этом воображаемый читатель является фактором сюжетообразующим. С нашей точки зрения, за воображаемыми читателями следуют читатели реальные, определяющие задачи критика, прежде всего, полемические. Укажем здесь статьи Ап.Григорьева «Дворянское гнездо», «И.С.Тургенев и его деятельность», А.В.Дружинина «А.С.Пушкин и его сочинения» и др.

М.Бахтин, рассматривая высказывание как общение, также отмечал, что, в отличие от действительной критики, слушатель влияет на форму, стиль текста. «Автора, героя и слушателя мы все время берем не вне художественного события, а лишь постольку, поскольку они входят в самое восприятие... Это живые силы, определяющие форму и стиль...» [4, 179].

Однако в литературно-критическом тексте критик не только связан с читателем, но и корректирует его. В этом плане любопытно введение рецептивной эстетики и критикой понятия «горизонт ожидания», характерного для герменевтики как теории понимания, где ситуация общения является одновременно и коррекцией собственного сознания. Еще более существенной является мысль о единстве пред-мнения и горизонта ожидания для понимания роли диалога в критическом тексте: «тот, кто хочет понять, не должен отдаваться на волю своих собственных пред-мнений во всей их случайности, с тем, чтобы как можно упорнее и последовательней пропускать мимо ушей мнения, высказываемые в тексте, покуда, наконец, эти последние не вырвутся в его иллюзорное понимание и не уничтожат его» [5, 321].

Вместе с тем герменевтически воспитанное сознание должно быть с самого начала восприимчиво к инаковости текста. Такая восприимчивость, однако, не предполагает ни нейтралитета (в том, что касается существа обсуждаемого дела), ни самоуничижения. Речь идет о том, чтобы помнить о собственной предвзятости, дабы текст проявился во всей его инаковости и тем самым получил возможность противопоставить свою фактическую истину «нашим собственным пред-мнениям» [5, 324]. Как известно, нежелание видеть инаковость текста проявилось у Н.Добролюбова в статье «Когда же придет настоящий день?», где собственное суждение о романе И.Тургенева оказалось для критика важнее авторской концепции.

Отметим и следующий факт: анализируя предисловие к журналу Печорина, В.Тюпа в «Аналитике художественного» отметил, что драматическая раздвоенность уединенного

печоринского сознания «питает рефлексией его медитативных дискурсов». Очевидно, что и для критического текста, скажем, Д.Мережковского, Ю.Айхенвальда важны медитативные дискурсы, позволяющие размышлять о ментальном пространстве автора, системе субъектно-объектных отношений и т. д. Таким образом, критик своими суждениями предваряет концепцию понимания, теорию горизонта ожидания и пред-мнения. Все эти аспекты в определенной степени если не соединяются, то дополняют друг друга «постановкой вопроса о субъективности интерпретации... которая приобретает смысл только в том случае, когда прояснено, какой транссубъективный горизонт понимания обуславливает воздействие текста» [5, 331]. В связи с этим и разворачивается полифония метафоры.

В этом плане концептуально интересен В.Розанов. В его статьях внутренний диалог, полемическая система доказательств имманентны не только частным проблемам, лежащим в основании его критического текста, но и найденному критиком методу анализа художественной литературы. Сделать «частное интимное проблемой философского обсуждения» должен, с его точки зрения, автор, найти определенные закономерности в решении проблемы – задача критика. Более того, именно критик создает ситуацию соборного обсуждения проблемы, отмечая возможность ее постижения лишь в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину.

Скажем, второй том «Около церковных стен» начинается с обоснования методики анализа «богословской» темы в литературе, которая заключается, с точки зрения В.Розанова, во введении в нее размышлений со стороны читателей, абсолютно далеких от автора как по образу жизни, так и по образу мышления. Автор, утверждает В.Розанов, вводя их голоса-сознания в книгу, осуществляет процесс, который называет «диалогом» или полилогом, «как бы ведущимся возле церковных стен и об этих самых стенах». Рефлексия по поводу возможных оценок, спор с воображаемым читателем или критиком порождают знаковую систему, расшифровка которой является своеобразной автоинтерпретацией, объясняемой модусом сознания критика и транссубъективностью исследуемого авторского текста.

Отметим, что в таких ситуациях программа воздействия критика заложена в эпиграфе, либо в начале текста, либо в завершении, последнем абзаце, но всё в совокупности создает определенную установку восприятия.

Семиотический подход к полифонии авторских кодов в критической статье позволяет выявить различные ситуации. Во-первых, «два лица беседующих» могут встретиться в статье на равных: «Припомните вместе со мною, мой читатель, каким образом нас воспитывали и учили» (Д.И.Писарев); во-вторых, читатель наделяется маской (например, «профан» в журнальных заметках Н.К.Михайловского – тип заурядного читателя, последователь пушкинского Феофилакта Косичкина); в-третьих, возникают читатели-персонажи (характерно для теории искусства Н.Надеждина, К.Полевого, В.Розанова и т. д.); в-четвертых, в случае создания молчаливого собеседника – собирательного читателя, диалог с ним уподобляется монологической речи с вкраплениями стилизованных фигур (посмотрим, известно ли вам, добрые, знающие читатели и т. п.). Присутствие читателя может осуществляться и введением цитат, цель которых отразить (экспрессивно-эмотивное по определению М.Бахтина) состояние автора статьи; при этом образуется особый микросюжет, в котором, как правило, формулируется основная концепция критика.

В каждом конкретном случае сказываются эстетические, этические пристрастия критика, характер и степень его таланта, личностные черты, наконец, темперамент критика. Особая ситуация, скажем, возникает в авторской модели критического текста в 70-90-е гг. XIX в. Критическое повествование, как правило, ведется от первого лица. Скажем, «Я» у Н.Михайловского – это композиционный центр, к которому сходятся все линии его статей. Он пишет: «Какой я ни есть, но я стою перед вами без маски и вуали. Худо ли, хорошо ли я делал свое дело, но я налицо» [6]. В этой позиции проявилась, прежде всего, установка на открытость общения с читателем. Меняются формы выражения авторского начала. Доминируют сатирическая маска, мистификация, пародия, гротеск и т.д. Более того

личностное, субъективное начало, усиленное внимание критика к психологическим аспектам жизни заметно увеличивают количество «эпистолярных и дневниковых» жанров в статьях Н. Михайловского; помимо цикла об Иване Непомнящем, возникают циклы «Письма о правде и неправде» (1877), «Письма к ученым людям», «Случайные заметки и письма о разных разностях», «Дневник читателя» и т.д. Личностное начало обусловило и авторское «я» не только в эпистолярных и дневниковых жанрах, но и в обычных циклах критика.

Отметим и следующий фактор влияния на авторское «я» критика. В последней трети XIX века в литературной критике явственно обозначается рефлексивное начало, распространяется представление о трехфазном развитии человечества и культуры: 1) объективно-антропоцентрическом, в котором человек наивно считает себя объективным центром мира; 2) эксцентрическом, в котором центральное значение присваивается объективному миру, подчиняющему себе человека; 3) субъективно-антропоцентрическом, когда человек и его этические искания становятся в центре мира.

Полифония мира критика в этот период, прежде всего, обращена к культурологизму [7]. Культурологический фактор стал доминирующим в критике В. Розанова, Л. Шестова, Ак. Волынского и др. Заметим и интерес к соотношению монокультурного и мультикультурного сознания в критике [8]. Эти изменения преобразовывали и формы выражения автора в критическом тексте (интерсубъективность, миромоделирование, выраженное в оппозициях, преобладание субъектно-субъектных отношений). Таким образом, гетерогенность авторского мира критика определялась его мировосприятием, осмыслением художественного мира писателя и ориентацией на читательское сознание. Так, для Д. Мережковского писателя XIX в. стали «вечными спутниками, позволившими ему сформулировать метод субъектно-художественной критики», для В. Соловьева ведущим явилось философско-религиозное критическое знание (царь, пророк, священник), вводимое в систему мистических построений, для Ак. Волынского – богофильское и богословское начало являются определяющими в его концепции символистской поэтики. Таким образом, возникают новые оптические возможности интерпретации, новые авторские коды, расширяющие возможности диалога и коммуникации в культурном контексте.

1. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського та постмодерністського художнього дискурсу: [монографія] / Н. В. Кондратенко. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 328 с.
2. Валгина Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 280 с.
3. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. — Львів : Літопис, 2004. – 351 с.
4. Бахтин М. М. Проблема речевих жанрів / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. – Т. 5. – М., 1996. – С. 159-207.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М., 1988. – 704 с.
6. Михайловский Н. К. Сочинения: в 10 т. / Н. К. Михайловский. – СПб. : Вольф, 1897 – 1909.
7. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.
8. Барт Р. Нулевая степень риска / Р. Барт. – М. : Академический проект, 2008. – 430 с.

Раковська Н. М. Поліфонія як осягнення авторських кодів у критичному тексті.

У статті актуалізується проблема поліфонії авторських кодів у критичному тексті. Робиться акцент на авторській моделі світу і людини у критиці. Вказується на взаємозв'язок критика й читача, що визначає форму вираження авторського «я».

Ключові слова: критика, модель, авторське «я», читач, рефлексія.

Rakovskaya N. M. Polyphonic as a Meaning Penetration of the Copyright Codes in Acritical Text.

The article actualizes the problem of polyphonic of copyright codes in a critical text. The Emphasis is laid on the author's world model in criticism the connection between the critic and the reader that defines the form of expressing authorial «ego» is considered in the article.

Key words: criticism, model, authorial «ego», the reader, reflection.

УДК 821.161.1

**ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ МАКСИМ ГОРЬКИЙ:
ДО ПИТАННЯ ПРО ТВОРЧІ ПОШУКИ**

Л.В.Рева-Левшакова

*доктор філологічних наук, професор**Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

У статті досліджуються теоретичні розвідки літературознавців про синтетизм стилю М.Горького. Увага приділяється стильовим пошукам письменника, засвідченим не тільки в епістолярній спадщині, статтях, але й у його художній практиці. Окремий погляд звернуто на неореалістичні риси у творчості письменника, розвиток яких припадає на першу третину ХХ століття.

Ключові слова: *синтетизм, неореалізм, модернізм, реалізм.*

Про М.Горького написано багато як його співвітчизниками і зарубіжними колегами, так і послідовниками-літераторами та критиками. У працях про письменника зустрічається різна тематична спрямованість: розвідки про знайомство з відомими людьми, опрацювання переписки з Л.Андрєєвим, В.Брюсовим, І.Буніним, В.Винниченком, В.Короленком, М.Пришвіним, В.Розановим, Р.Ролланом, С.Сергеєвим-Ценським, А.Чеховим та іншими його сучасниками, вивчення аспектів творчих контактів із письменниками та видавництвами, дослідження участі в літературних гуртках і спілках, розвідки про біографічні, родові та сімейні історії тощо.

Перші критичні праці про молодого письменника належать М.Михайловському, О.Скабічевському, Д.Мережковському, В.Воровському, Д.Овсяннику-Куликовському, А.Луначарському, В.Львову-Рогачевському. З 30-х років минулого століття визначилося коло провідних літературознавців – дослідників творчої спадщини М.Горького, зокрема: С.Балухатий, Б.Бялік, І.Груздев, В.Десницький, С.Касторський, К.Муратова, М.Піксанов, Ю.Юзовський. У 50 – 80-ті роки коло розширилося: до нього увійшли В.Барахов, Б.Бурсов, О.Волков, Н.Кузьмичов, Б.Михайловський, О.Мясников, О.Овчаренко, В.Панков, Л.Спиридонова, Є.Тагер та інші. На рубежі ХХ – ХХІ століть появилися нові імена й дослідження В.Барахова («М.Горький на порозі ХХІ століття: поиски научной мысли и массовая литература», 1998), В.Муромського («Все дальше от канона: новые труды о Горьком», 1997), Л.Спиридонової («Горьковедение на рубеже веков», 2001), а також праці П.Басинського, І.Вайсберга, Л.Єгорової і П.Чекалової, І.Єсаулова, Г.Мітіна, Р.Пєвцової, Н.Примочкіної, Л.Резнікова, А.Синявського, С.Сухих та інших. Акценти часу кінця ХХ століття змінили напрям літературознавчого вивчення постаті М.Горького, творчість його почали переоцінювати, тому з'явилися нові погляди на естетичну природу творів письменника. Усім відомий родоначальник соціалістичного реалізму став цікавим у ракурсі виявлення в його художньому доробку модерністських рис.

До модерністських інтенцій у наукових дослідженнях спадщини М.Горького існувало дві лінії пошуку. Перша пов'язана з виявленням та обґрунтуванням доказів належності творчості до методу соцреалізму, в основі другої – міркування про стильовий реалістично-романтичний синтез епосу. Проблему синтезу у творчості письменника дослідник С.Венгеров на початку ХХ століття визначив у такий спосіб: «Щодо літературної манери Горького, то [...] романтичне забарвлення її могло з'явитися лише в таку епоху, коли реалізм змарнів і з'явилася потреба оминати побут» [1, 57]. Наслідки такої ситуації, на думку С.Венгерова, визначило кілька мотивів: вплив піднесення суспільної свідомості, ніцшевське уявлення про надлюдину, історія інтелектуального поступу самого М.Горького. На стильовому синтезі наполягав В.Грєчнєв, який виокремив дві сталі тенденції в художній практиці митця: реалізм і романтизм. В.Грєчнєв писав: «З одного боку, оптимістичне,

романтично піднесене ставлення до людини, оспівування благородства, достоїнства і краси, а з іншого – розсудливо реалістичний погляд на потворні умови дійсності, безшадна критика і викриття цих умов» [2, 156]. Синтетичний характер творчості надав можливості критикам говорити про розвиток нового напрямку російської літератури на початку ХХ століття.

Аргументами нових наукових характеристик стали твердження А.Луначарського про поєднання «старого і нового реалістичного спостереження» в «ультраромантичних оповіданнях» М.Горького [3, 384]. Критичні міркування про «старі» й «нові» авторські обсервації лягли в основу досліджень жанрових характеристик творів. У наукових поглядах на жанрову своєрідність простежується спільність поглядів про об'єднання епічної описовості та ліричної суб'єктивності. М.Горький обстоював «епічний спокій» у літературі й намагався створити новий симбіотичний рівень слова поза пафосом і патетикою. Стильові пошуки письменника засвідчено не тільки в епістолярній спадщині, статтях, але й у його художній практиці. В запереченні пафосу й патетики автор суперечив собі, адже в багатьох його творах романтичність межує з надзвичайним емоційним піднесенням, що нагадує пафосну риторичність. Ліричний наголос розширював творчі обрії у відображенні дійсності. Визначення жанрової ліро-епічності В.Келдиш пояснював створенням нового реалістичного стильового руху. Він зауважував, що у процесі нового реалізму на початку ХХ століття «ліричний герой автора втрачає незалежність, розчиняється в картині, є структурним елементом зовнішнього “об'єкта”» [4; 199]. За висновками дослідника, це уможливило розвиток двох зустрічних тенденцій: ліричної та емоційно-узагальненої на основі розширення емпіричних меж наочного образу. Ліро-епічний синтез тенденцій призводив до нових домінант художності, що давало змогу говорити про зародження нової стильової основи. З появою наприкінці минулого століття модерністського визначення горьківської творчості відбувалось подальше розширення наукових студій щодо жанрово-стильової своєрідності, засади якої вбачались у ліро-епічному поєднанні мистецьких надбань.

Суперечливу позицію обстоював Б.Бялік, котрий наполягав на факті належності творчості М.Горького до літератури соціалістичного реалізму, що для нього становив суть «нового реалізму». Однак автор досліджень про зародження соцреалізму також помічав синтетичний характер доробку письменника. Романтичну забарвленість і реалістичне зображення Б.Бялік подавав як конфлікт різних середовищ (народної та інтелігентської). Різне оточення позначилось у М.Горького створенням двох епічних груп: «До першої групи творів належали ті, в яких життя зображувалося у формах самого життя, до другої – ті, в яких переважали умовні форми: алегорії, сатиричний гротеск і т. п.» [5, 258]. Ці характеристики критик відносив до ранньої творчості письменника: «У “нарисах”, при всій їх реалістичності, є і безперечний романтизм, а “оповідання”, при всій фантастичності включених у них казок і легенд, пройняті справжнім реалізмом. Факт існування в ранній творчості Горького різних жанрово-стильових ліній безперечний» [5, 259]. Б.Бялік не виключав можливості ширшого трактування художнього методу митця, у творах якого він помітив символізацію, багатобарвну експресію, вразливу описовість, що становили «суб'єктивне свавілля» мистецької особистості.

Паралелізм визначень – новий реалізм = соцреалізм – спостерігається у ранній праці В.Келдиша про розвиток реалізму початку ХХ століття. Порівнюючи ставлення М.Горького і А.Чехова до розвитку нового типу літератури, В.Келдиш зазначав: «Відмінність стильових принципів Горького і Чехова виразилася набагато ширше у своєму значенні і неминучій суперечності між одним із великих завершувачів російського критичного реалізму і зачинателем нового реалізму – соціалістичного» [4, 184]. Водночас критик помічав, що «незгода Чехова з “нестриманістю” [...] мистецтва, яке Горький називав “збуджуючим” [...] мало відношення до стильових процесів у російському реалізмі, пов'язаних не лише з новою ідеологією» [4, 184]. Помітно, що автор відчував новий естетичний «присмак» реалізму. Це розуміння надало можливість дійти новочасних для періоду 70-х років минулого століття висновків, які змусили наукове коло пошукачів замислитися не на одне десятиліття. Критик стверджував, що на початку ХХ століття одночасно з реалістичним стилем розвивався й інший, біля витоків якого стояв ранній М.Горький. До рис нового стилю В.Келдиш відносив

напружено-емоційну образну мову, прагнення розхитати канон об'єктивності стилю та вийти за його межі, вступ у контакт із поетикою нереалістичних художніх напрямів. Про специфіку нового реалістичного руху він писав: «Усередині нього можна виділити [...] різні лінії. В одному випадку це звернення до романтичної образності; у іншому – до окремих рис модерністської поетики» [4, 179]. У зв'язку зі співпрацею нових реалістів гуртка «Среда» і товариства «Знание» (його очолював М.Горький) Б.Катаєв зазначав: «[...] головна зміна у художньому світі Горького на рубежі століть – зміна його орієнтації на читача і пов'язана з нею спроба сформувати нову структуру письменницького світогляду – стали основою естетичної програми нового літературного об'єднання» [6, 236]. Художньою платформою нових реалістів стали твори М.Горького, а також концепції, які він висловлював у листах до сучасників. «Не обслуговувати традиційного читача і не поставляти йому новини про життя, а давати відчувати йому невідворотність знищення і загибелі того, що здавалося сталим і міцним, що виправдовує грубу правду діалогу з ним!» [6, 235], – так окреслював дослідник основу неореалізму М.Горького.

У зв'язку з проблемами стильової своєрідності творів письменника наприкінці минулого століття з'являються нові дослідження американських славістів. Так, Е.Дж.Браун у новому реалізмі М.Горького вбачав поєднання символізму та декадансу. Погляди професора на мистецький симбіоз відтворюють концептуальні положення філософів-неореалістів про об'єднувальний характер усього існуючого у світі. Тому Е.Дж.Браун пропонував корені симбіозу шукати в загальній літературній системі, в рамках якої М.Горький з'явився і справив потужне враження. Підґрунтям цих міркувань стали розвідки Б.Томашевського та Б.Ейхенбаума про реальну біографію митця і літературну легенду його походження. Творчість М.Горького славіст називає складним розширеним символом, поява якого в літературі стала незвичайним фактом: «Горький був введений у літературну ієрархію, на верхньому рівні якої [...] знаходилися символісти з їх інтенсивною цікавістю до літературної техніки [...] з їх заглибленістю у питання релігії і філософії і з їх трактуванням літературного середовища як “іншого” (“світського”) життя» [7, 167]. Дослідження Е.Дж.Брауна спрямовані на встановлення складної грані мистецької художності, в якій він убачав тяжіння М.Горького більше до модернізму, ніж до реалізму. Однак специфіку модерністського тяжіння автор пов'язував із символістськими уподобаннями російського митця. Власні ідеї критик підкріплював історіями про творчі контакти М.Горького з відомими символістами Андреем Белим, О.Блоком, В.Брюсовим. Щоправда, американський славіст не згадує про суперечку М.Горького і Л.Андреева в питаннях щодо ідей нових реалістів гуртка «Среда». Відомо, що Л.Андреев наполягав розширити межі нового реалізму за рахунок символізму, а також увести до кола літераторів символіста О.Блока. Це викликало крайню незгоду М.Горького. Однак ситуації взаємин – це історичні факти, а літературознавство розвивається за власними законами, основою яких є пошук і наукова спрямованість на відкриття нового, невідомого.

Наукові студії І.Захарієвої скеровані на виявлення симбіотичних рис символізму та реалізму на засадах неореалізму. Символізацію (як міфологізацію) авторка вбачала у новелістичному циклі «Сказки об Италии» (1911–1913). На основі суджень Г.Струве, Л.Ржевського про роман російського зарубіжжя 1920–1930-х років, вона називала неореалістичним роман «Дело Артамоновых» (1925), у якому вирізняла «систему авторських прийомів символізації реалістичного методу», оскільки «романістика М.Горького доводила виснаженість російського класичного реалізму як творчого методу ХХ століття» [8, 36]. Дослідниця зазначала, що у творах еміграційного періоду М.Горького, І.Буніна, О.Купріна, Б.Зайцева переважав підвищений ліризм, з'явився індивідуально маркований міфологізм, на основі цих рис «сформувалася оригінальна жанрово-стильова модель російського емігрантського роману, до якого застосовано визначення “неореалістичний”» [8, 36].

Неореалістичні студії І.Кондрашевої побудовано на новій концепції особистості, у створенні якої М.Горький віднайшов свій «промінь зору» на життя. До авторських досліджень залучені твори «Мальва», «Коновалов», «Макар Чудра», «Старуха Изергиль». На основі власних спостережень, І.Кондрашева пропонує такі висновки: «Новий

методологічний конгломерат вимагав зображення того, що є в житті (реалізм), але й того, що може утворитися в результаті позитивної еволюції цього суцього (реальне життя в її революційному розвитку) [...], треба було злити в єдине філософське і методологічне ціле те, що за своєю природою фактично не об'єднується» [9, 42]. Філософсько-методологічне «злиття» становило суть праці про новий реалізм М.Горького. Не менш цікавою є й проблема концепції особистості. Так, І.Кондрашева міркувала: «Як вивести формулу авторського відношення до людини, авторської концепції особистості, якщо в письменницькому арсеналі ідей часто опиняються найсуперечливі задуми [...], у кожному окремому випадку (у структурі характерів) є якась надія на перемогу мрії, якщо навіть в глибині душі особа таємно від інших і від себе часто тримає думки про неможливість її реалізації. Перебування героя ураз у двох світах (світ реальності і світ мрії [...]) дає письменникові можливість проектувати ідеї в їх перспективі, хоча їх еволюція нерідко призводить до руйнування обох світів» [9, 43]. Прикладом таких спостережень дослідниці прислужився роман «Фома Гордеев». У складному синтезі різних форм і засобів (жанрово-стильових, ідейно-поетичних) спостерігаються явні письменницькі інтенції на зображення соціальних процесів, які випали на його долю і час існування у світі. Тому головне спостереження І.Кондрашевої становить суть неореалізму: «Як ніколи раніше, письменники часів “нового реалізму” сміливо і рішуче осмислюють суспільні і соціальні події, включаючи в художній текст живу, пристрасну публіцистику [...], прагнучи небагатьма словами, словами-знаками висловити основне, найвірніше і необхідніше» [9, 51–52].

У дослідженнях П.Басинського і С.Федякіна представлена інша панорама джерел нового реалізму М.Горького. Зародження нового відображення дійсності автори вбачали у пошуках «красної словесності», притаманних ХІХ століттю. Наполягаючи на взаємозв'язку літературного руху ХХ століття з попередньою епохою, науковці висловлювали пропозиції одного із стійких концептуальних положень філософів-неореалістів щодо неодмінного лінійного взаємозв'язку будь-яких явищ із попередніми традиціями і впливовість цих явищ на наступний етап розвитку. З попереднього ХІХ століття у ХХ перейшли дві категоріальні форми словесності: «реальна» та «ідеальна». Їхнє взаємозлиття і протиборство, відмінність і спільність являли суть основних літературних проблем ХХ століття, зокрема у становленні, а згодом і визначенні завдань нового реалізму. За спостереженнями окремих дослідників, реалізму «належала пальма першості в галузі прози», хоча він засвідчив своє місце й у поезії І.Буніна. Однак у прозі ані символісти, ані футуристи чи акмеїсти не могли зрівнятися з такими реалістами, як І.Бунін, О.Купрін, М.Горький, Л.Андреев і Шмельов, Б.Зайцев [10, 23]. Безперечними авторитетами для М.Горького були Л.Толстой і А.Чехов. Їм письменник присвятив нариси «А.П.Чехов» (1904) і «Лев Толстой» (1919). Чеховська естетика для письменника мала надзвичайно важливе значення. Первісні риси нового реалістичного пошуку автори вбачали у А.Чехова і називали його першим «новим реалістом, що здійснив у прозі “делікатну”, але вельми серйозну революцію» [10, 29]. Для М.Горького стали прийнятними основні риси чеховського реалізму, до нових якостей якого вчені відносили знаменитий авторський лаконізм у «перетворенні невеликої сатиричної розповіді на художній шедевр» (на прикладі твору «Дочь Альбиона»). Головне, на що звернули увагу дослідники, – це те, що «Чехов позначив початок нового, символічного реалізму. Але зробив це не за рахунок відмови від реалізму, а за рахунок граничної концентрації його можливостей, коли він ніби “переростав” сам себе і перетворювався на абсолютний реалізм, реалізм “у квадраті”» [10, 29]. Надзвичайно суттєвим компонентом нового реалістичного напряму М. Горького літературознавці називали філософське підґрунтя творів. Особливий настрій горьківської філософії автори пояснювали соціальним походженням письменника: «[...] як ніхто з російських письменників Горький рано зіткнувся з недосконалістю людської природи у самій низовинній суті. Жорстокість, грубість, неосвіченість й інша “краса” провінційного побуту отруїли його душу, але й – парадоксальним чином – породили велику віру в Людину і його потенційні можливості. Це протиріччя створило особливий настрій [...], де Людина (ідеальна сутність) не просто не збігалася з людиною (реальною істотою), а й вступала з нею у трагічний конфлікт» [10, 61]. До нових якостей горьківського реалізму

науковці відносили гуманізм М.Горького – «це гуманізм без берегів – поза часом і простором» та оптимізм – «цей оптимізм теж поєднував у собі крайнощі: відчуття якнайглибшої кризи, в якій виявилася Людина напередодні і на початку ХХ ст, і віру в те, що цю кризу можна здолати силами самої Людини» [10; 61]. Риси нових реалістичних відображень П.Басинський та С.Федякін ґрунтовно дослідили в оповіданні «Бывшие люди», романах «Фома Гордеев» і «Мать», у п'єсі «На дне».

У неореалістичних позиціях С.Тузкова висловлюються неоднозначні думки щодо існування розгалужених спрямувань у природі неореалізму. Автор виділяв рух нового реалізму наприкінці ХІХ століття, у специфіці якого вбачав ліричний присмак. Неореалізм він представив у вигляді формули «реалізм+романтизм», а внутрішніми розгалуженнями такої форми називав суб'єктивно-сповідувальну парадигму (творчість В.Гаршина і В.Короленка) та суб'єктивно-об'єктивну парадигму (творчість А.Чехова). На початку ХХ століття неореалізм для дослідника дорівнює формулі «реалізм+модернізм», у якому він виділив імпресіоністично-натуралістичну парадигму (твори Б.Зайцева, О.Купріна, М.Арцибашева), екзистенційну парадигму (творчість М.Горького, Л.Андрєєва, В.Брюсова), міфологічну парадигму (творчість Ф.Сологуба, О.Ремізова, М.Пришвіна), сказово-орнаментальну парадигму (твори Андрея Белого, Є.Замятіна, І.Шмєльова). Неважко помітити, що неореалістична творчість М.Горького для літературознавця передбачає філософську спрямованість. На прикладі повісті «Городок Окуров» дослідник пропонує власні висновки про художню своєрідність митця, вважаючи, що після повісті виникло уявлення про «нового Горького». Суть новаторства закладена в авторській позиції, яку С.Тузков «прочитав» у підтексті повісті: «“вестернізація” Росії, відмова від споглядальності Сходу на користь дійсності Заходу» [11, 149]. На шляху до нового герої обирають різні дороги: проповідь, бунт, молитву, покаєння. Однак згубність і безперспективність цих шляхів очевидна, оскільки вони «упираються у стіну нерозуміння, яка зростає у свідомості обивателя на ґрунті страху свободи».

Розвинену характеристику неореалізму М.Горького подали такі сучасні автори праць про новий реалізм ХХ століття: В.Захарова, Т.Комишкова, І.Кондрашева, П.Басинський і С.Федякін, С.Тузков. В.Захарова і Т.Коминкова, зокрема, окреслили низку ключових питань щодо неореалізму: нове художнє мислення, духовні засади творів, феноменологія художньої свідомості, оновлення реалістичного письма, специфіка епічних жанрів, подолання споглядальності в оповіданнях, національний характер. Джерелами неореалізму (як нового типу художнього мислення) М.Горького автори називають чеховську сферу художності, а в ранній прозі письменника виокремлюють типологічну спорідненість із майстерністю І.Буніна, Б.Зайцева, І.Шмєльова, С.Сергеєва-Ценського «внаслідок спрямування до естетичного синтезу, що поєднував у собі піднесену символічність, генетично висхідну до чеховської, яскраву романтичну основу, риси імпресіоністичної поетики, експресіонізму, неоміфологізму» [12, 25]. До нових якостей художності літературознавці відносили низку різних авторських жанрово-стильових пошуків: чітке вираження сюжетної основи, форми авторської присутності у тексті, особливу активність просторової образності, створення ефекту глибокої внутрішньої співвіднесеності навколишнього світу з життям героїв, органічний сплав реальної життєвої конкретики, акцентуацію на символічній деталі, емоційно маркований філософський план, створення «складного комплексу квінтесенцій». Зазначені риси, на думку вчених, спостерігаються майже в кожному творі письменника, зокрема, в оповіданнях «Каин и Артем», «Скуки ради», «Мальва», «Бывшие люди», «Коновалов», «Супруги Орловы», «26 и одна», «Окуровском цикле», в циклі «По Руси» та повісті «Жизнь Матвея Кожемякина», в романах «Трое» і «Фома Гордеев». Кожному із згаданих творів приділено увагу в теоретичній праці про неореалізм у російській прозі ХХ століття В.Захарової та Т.Комишкової. На основі аналізу творів М.Горького автори дійшли таких висновків: у текстах спостерігається «видимий негатив щодо устрою людського буття порівняно з прекрасним природним світом»; навколишній світ активний, рівнодіючий із персонажами, узагальнений, живий і динамічний образ; надзвичайний антропоморфізм природи і неживого світу, всього, що оточує людину; образ світу тісно пов'язаний з

емоційно-психологічним станом героя, допомагає створити «незвичайний суб'єктивований образ світу»; створення психологізму нового типу, «коли на перший план висувається емоційний пласт душевних порухів героїв, а для його розкриття використовується місткий синтез колоритної метафоричної образності» [12, 26]. У повісті ряд визначальних неореалістичних рис поширюється за рахунок «ефекту стиснення часу» та створення «позафабульної сфери образної виразності». Приклади художньої майстерності формували особливу образну сферу тексту, в якому, поряд із лаконічністю, існував потужний філософський потенціал висвітлення онтології буття.

1. Венгеров С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы / С. А. Венгеров. – СПб. : Издательство «Общественная Польза», 1909. – 88 с.
2. Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX – XX века (проблематика и поэтика жанра) / В. Я. Гречнев. – Л. : «Наука», Ленинградское отделение, 1979. – 208 с.
3. Луначарский А. В. Статьи о советской литературе / А. В. Луначарский. – М. : Учпедгиз, 1958. – 478 с.
4. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш. – М. : Наука, 1975. – 280 с.
5. Бялик Б. А. Рождение социалистического реализма в творчестве М. Горького / Б. А. Бялик // Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. – М. : Наука, 1974. – Т. 3. – С. 247- 303.
6. Катаев Б. Б. Реализм и натурализм / Б. Б. Катаев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Книга 1. ИМЛИ РАН. – М. : Наследие, 2000. – С. 191-258.
7. Браун Э. Дж. Символическое влияние на «реалистический» стиль Горького / Э. Дж. Браун // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб. : Изд-во Петро-РИФ, 1993. – С. 156-175.
8. Захариева И. Символизм и своеобразие русского реализма XX века / И. Захариева // Болгарская русистика. – 2003. – № 3-4. – С. 31 – 39. – Режим доступа до журналу : http://www.russian.slavica.org/userimages/raharieva_realism_09.pdf
9. Кондрашева И. И. Поиски Художественного синтеза. Размышления об особенностях художественного синтеза в символизме и «неореализме» русской литературы рубежа веков / И. И. Кондрашева. – Майкоп : Изд-во МГТИ, 2003. – 55 с.
10. Басинский П. В. Русская литература конца XIX – начала XX века и первой эмиграции : [пособ. для учителя] / П. В. Басинский, С. Р. Федякин. – М. : Академия, 1998. – 528 с.
11. Тузков С. А. Неореализм : Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века [учебн. пособие] / С. А. Тузков. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 336 с.
12. Захарова В. Т. Неореализм в русской прозе XX века : типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики : [учебное пособие] / В. Т. Захарова, Т. П. Комышкова. – Н. Новгород : НГПУ, 2008. – 113 с.

Рева-Левшакова Л. В. Известный и неизвестный Максим Горький: к вопросу о творческих поисках.

В статье рассматриваются литературоведческие исследования синтетичности стиля М. Горького. Особое внимание уделяется стилевым поискам писателя, засвидетельственным не только в эпистолярном наследии, статьях, но и в его художественной практике. Отдельный взгляд обращено на неореалистические черты в творчестве писателя, развитие которых приходится на первую треть XX века.

Ключевые слова: синтетизм, неореализм, модернизм, реализм.

Reva-Levshakova L. V. Known and Unknown Maxim Gorky: on Question of Creative Quest.

The article deals with literary studies of the synthetical style of Maxim Gorky. Attention is paid to the stylistic quests of the writer, presented not only in his epistolary heritage and articles but also in his artistic practice. Particular attention is paid to neorealist features in the works of the writer, which were developed in the first third of the 20th century.

Key words: synthetism, neorealism, modernism, realism.

УДК 821.161.1.09«18»

**ВЛИЯНИЕ В.А.ЖУКОВСКОГО
НА ФОРМИРОВАНИЕ
РОМАНТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ Е.А.БОРАТЫНСКОГО**

С.В.Рудакова

*доктор филологических наук, профессор,
Магнитогорский государственный университет (Россия)*

В статье исследуется влияние В.А.Жуковского на формирование романтической системы Е.А.Боратынского. Отмечено, что от Жуковского Боратынскому передается углубленный интерес к духовному миру человека, увлеченность исследованием души и психологии человеческой. Разрабатывает Боратынский вслед за Жуковским мотивы страдания, веры, возвышенного отношения к женщине и т.д.

***Ключевые слова:** романтическая поэзия Боратынского, лирика Жуковского, внутренний мир человека, вера, страдание.*

Если вхождение в литературу Боратынского было связано с его увлечением эпикурейской романтической поэзией К.Н.Батюшкова, то в начале 1820-х годов лирика Боратынского подпадает под особое влияние Музы В.А.Жуковского, без которого невозможно представить русскую литературу первой половины XIX века. Даже сами имена Жуковского и Батюшкова в сознании уже их современников «всегда как-то вместе ложатся под перо» [1, 143].

Значимость Жуковского в русской культуре переоценить невозможно, об этом размышлял ещё Пушкин, в письме 1825 г. с уверенностью заявивший: «Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности» [2, 94]. И к настоящему времени интерес к творчеству этого поэта не ослабевает. Тем не менее по-прежнему остается много спорных вопросов, в частности, о характере художественных взглядов поэта. Нас же интересует проблема влияния романтической лирики Жуковского на формирование романтизма Боратынского.

Одним из первых, кто заговорил об определенной близости поэзии Боратынского и Жуковского, стал А.С.Пушкин. В своей незаконченной статье, посвященной анализу творчества друга, Пушкин, выявляя ряд особенностей поэтики Боратынского, высказал такую мысль: «Время ему занять степень, ему принадлежащую, и стать подле Жуковского и выше певца Пенатов и Тавриды» [3, 154].

О том, насколько самому Боратынскому был близок Жуковский, свидетельствует множество фактов. Так, например, именно Жуковскому Боратынский адресует письмо-исповедь [4] о проступке, совершенном им в юности, в период пребывания в Пажеском корпусе, и изменившем его судьбу. Не скрывает Боратынский и своего восторженного, почти коленопреклоненного отношения к лирике своего старшего товарища. Подобные признания обнаруживаются, в частности, в его переписке с тем, кто становится для него своеобразным ангелом-заступником, Гением-покровителем (как и для Пушкина, оказавшегося в начале 20-х гг. в южной ссылке): «Я любил вас, плакал над вашими стихами прежде, нежели мог предвидеть, что мне могут быть полезны прекрасные качества вашего сердца. <...> хвала поэзии, поэзия есть добродетель, поэзия есть сила; но в одном только поэте, в вас, соединены все ее великие свойства» [5].

Следует отметить, что влияние поэзии Жуковского на романтическую лирику Боратынского имеет иной характер, чем воздействие со стороны творчества Батюшкова. Проявляется оно прежде всего в выборе поэтического объекта, а также в подходах к созданию художественных образов.

Подобно Батюшкову, Жуковский стремится отразить в своей лирике собственный психологический опыт, однако выбирает для этого иной путь. Основным принципом, характеризующим это движение, определяется формулой: «Жизнь и Поэзия одно» [6, 235]. Стоит заметить, что задолго до появления этой формулы в своеобразном эстетическом манифесте (стихотворении «Я Музу юную, бывало...», 1824) подобный принцип был осмыслен поэтом в личных дневниках, став основой его «жизнестроительства» (для Жуковского принцип связи жизни и творчества, выраженный в скупых строках дневника: «Жить как пишешь», – становится неким нравственным законом, которому он стремится следовать; а в дневниковых записях от 15 сентября 1814 г., адресованных Маше Протасовой, им формулируется следующий постулат: «Вот мой кодекс. Писать (и при этом правило – жить как пишешь, чтобы сочинения были не маска, а зеркало души и поступков)» [7, 63, 91]). Созвучие с декларацией Батюшкова бесспорно; в стихотворении «К друзьям» (1815) [8, 164] поэтический девиз сформулирован поэтом так: «И жил так точно, как писал...», в статье же «Нечто о поэте и поэзии» (1816) он приобрел более масштабное звучание: «Живи, как пишешь, пиши, как живешь» [9, 120]. Однако, как видим, Жуковский опережает своего современника в выборе концептуальных принципов романтического мировосприятия, а главное – по-своему расставляет акценты. И, наверное, не случайно, что именно по поводу этого автора Белинский заявил: «Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни» [1, 190]. И несмотря на то, что большая часть наследия Жуковского – это его переводы, тем не менее и в них он демонстрирует глубину постижения внутреннего мира человека, оказываясь способным наполнить любое свое произведение глубоко личными переживаниями. И нельзя не согласиться с А.Н.Веселовским, заметившим, что Жуковского отличает «умение не только питать чужой мыслью свою собственную, но и находить в чужих образах и метрах формы для выражения своего наболевшего чувства» [10, 398].

Создавая своего лирического героя, Жуковский не просто наделяет его автобиографическими чертами (подобное обнаруживается у Батюшкова, а позже и у Давыдова, Вяземского, Бенедиктова и других). Как точно подмечает В.И.Сахаров, «гениальность романтической лирики Жуковского» «в некоторой намеренной размытости, обобщенности, объективности лирического «я», постоянной соотнесённости его с общезначимым опытом чувствований и размышлений тогдашних читателей. «Я» поэта все время переходит в безличное «мы». Это автобиография не конкретного человека, но поэтически обобщенной русской души, полностью отражающейся во всем том, что она образно и точно говорила в лирических признаниях, и потому интересной и оригинальной и в переводных стихотворениях» [11, 95–96].

Размышляя о сущности романтизма, Белинский дает ему определение, не утратившее актуальности и в современном литературоведении: «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» [1, 145].

По сути можно утверждать, что Жуковский вводит в русскую поэзию романтический принцип «самовыражения» лирического «я». Проблема изображения внутреннего мира человека становится в его лирике определяющей. Жуковский-романтик раскрывает удивительную сложность личности, полет её фантазии, неиссякаемость её мыслей, глубину и яркость чувств, безграничность стремлений; в отличие от классицистов, он подчеркивает, что человек в своих поступках и желаниях не подчиняется рациональным мотивировкам и алгоритмам, лишен какой-либо однозначности, не вмещается в какую-то заранее заданную «форму». Даже сам внешний мир по отношению к лирическому герою у Жуковского описывается особенно. Автор обращает внимание именно на те проявления бытия, на которые откликается сознание его лирического героя. Можно говорить, что в его лирике представлено сложное взаимодействие внешнего и внутреннего мира человека.

Открытия Жуковского не могли оставить Боратынского равнодушным, под их влиянием в произведениях начала 1820-х годов он воссоздает переосмысленные, романтизированные, проведенные через горнило поэтической «топки» личные переживания. С одной стороны, в чертах его лирического героя угадывается духовный облик самого поэта,

но с другой – создается ощущение, что Боратынский раскрывает внутренний мир героя времени 20-х гг. XIX в., которого отличает преждевременная старость души, глубокая разочарованность во всем, неспособность отдаться жизни и получить от неё удовольствие... Так, например, подобное мы обнаруживаем уже в «Финляндии» (1820, 1826). Реальный автобиографический подтекст стихотворения в процессе развертывания поэтической мысли как бы растворяется, личное «Я» Боратынского, поначалу доминирующее в произведении, постепенно подменяется обобщенным образом. В какой-то момент лирический герой поэта начинает ощущать себя представителем рода человеческого, задумываясь о вечных законах бытия: «Что ж наши подвиги, что ж слава наших дней, / Что наше ветреное племя? / О, всё своей чредой исчезнет в бездне лет! / Для всех один закон – закон уничтоженья!» [12, 73]. В подобном выстраивании образа лирического героя угадывается влияние романтической поэтики Жуковского.

Наиболее часто подобная организация поэтического текста, когда мысль автора движется от частной личной ситуации или автобиографического образа к некому жизненному обобщению, соотносённому с переживаниями человека вообще, обнаруживается в посланиях Боратынского к Коншину, Дельвигу, Луговскому.

От Жуковского Боратынскому передается углубленный интерес к духовному миру человека, обостренная восприимчивость переживаний, увлеченность исследованием души и психологии человеческой.

Главным объектом поэтических описаний и размышлений у Жуковского оказывается душа человека. Поэта ничто так не интересует, как внутренние переживания, эмоциональные изменения личности, попадающей в разные психологически напряженные ситуации, задумывающейся о вечных вопросах бытия. Ещё П.А.Вяземский, анализируя поэтический лексикон этого поэта, неожиданно обнаружил, что самым часто встречающимся образом оказывается «душа»: «У Жуковского всё душа и всё для души» [13, 170].

Боратынский идет вслед за своим старшим товарищем по лире. Подобно Жуковскому, он обращается к внутреннему миру человека, к его душе, делая её главным объектом своих поэтических описаний. Однако характеристики, которыми он наделяет этот образ, существенно отличаются от того, что предлагал Жуковский.

Так, самым частотным вариантом в описании души у Жуковского является эпитет «чистая» («с чистой душою» [14, 19], «кто душою *чист* и светл, как божество» [14, 44], «душа твоя *чиста*» [14, 87], «небесно-чистая душа» [15, 255]...). Раскрывая мир души, Жуковский обращает внимание на то, что она может быть ясной, пламенной, открытой, восхищенной, очарованной, мирной, её отличает порыв, устремленность в мир неведомый, но манящий, потому для характеристики души поэтом используются глаголы верить, расцветать, лететь, возвышаться... И даже тогда, когда упоминаются сомнения, страдания, болезни, переживания, лирический герой воспринимает эти состояния как нечто временное, быстро преходящее, ибо его сознание устремлено к свету, вера наполняет его лирику особой эмоцией, не позволяющей мраку, отчаянию подчинить себе душу.

В поэтическом мире Боратынского душа предстает совсем в ином ракурсе. Наиболее часто встречающимся рядом со словом душа оказывается эпитет «больная» («больной душе» [12, 67], «души твоей *больной*» [12, 74], «в душе *больной* от пищи *многой*» [12, 82]...). Душа лирического героя Боратынского утрачивает свою изначальную «полетность», её «тяготит мучительный недуг» [12, 74]. Потому в её описании в лирике Боратынского появляются (немыслимые в поэтическом мире Жуковского) характеристики: она слепа, устала, пасмурна, наполнена печалью... И почти закономерным в этом ряду оказываются такие определения души, как «мертва душа моя» [12, 78] и «безумная душа» [12, 194], раскрывающие бездну отчаяния лирического героя, соприкоснувшегося с несправедливостью мира и задумавшегося о парадоксах человеческого бытия. И, наверное, не случайно, размышляя о предназначении поэта, о его трагическом уделе ценою «сердечных судорог» познавать тайны души человеческой и бытия мира, Боратынский дает творцу выразительную характеристику: «Постигнул таинства страданья / Душесмутительный поэт» [12, 134].

Размышляя о поэтах, уже ушедших из жизни и близких ему по духу, Боратынский вслед за Жуковским, ассоциативно связывает мир, где они пребывают, с чем-то сакральным, дорогим для сердца. У Жуковского – это милая небесная сторона: «Не мнится ль ей, что отческого дома / Лишь только вход земная сторона? / Что милая небесная знакома / И ждущею семьей населена?» («На кончину ее величества королевы Виртембергской», 1819) [15, 122], мысль о которой рождает в душе лирического героя поэта тепло. У Боратынского – это закоцитная сторона, пространство Элизиума, которое для лирического героя поэта ассоциируется с родным и счастливым миром: «Верь, в закоцитной стороне / Прием радушный будет мне: / Со мною музы были дружны! / Там, в очарованной тени, / Где благоденствуют поэты, / Прочту Катуллу и Парни / Мои небрежные куплеты, / И улыбнутся мне они» [12, 93] («Элизийские поля», 1821); «В садах Элизия, у вод счастливой Леты, / Где благоденствуют отжившие поэты» [12, 117] («Богдановичу», 1824). Интересно, что образ, предложенный Жуковским-романтиком и осмысленный в романтической поэзии Боратынским, оказался дорог и А.С.Пушкину, который в своей уже зрелой поэзии продолжает начатое его современниками раздумье о судьбе умерших поэтов, которые мыслятся им как семья. Подобная картина создается в нескольких произведениях: «Они (поэты – С.Р.), бессмертие вкушая, / Их (друзей – С.Р.) поджидают в Элизей, / Как ждет на пир семья родная / Своих замедливших гостей...» (16); «И мнится, очередь за мной, / Зовет меня мой Дельвиг милый, / <...> / Туда, в толпу теней родных / Навек от нас утекший гений» [17].

Жуковский увлечен разработкой вопросов нравственно-религиозного характера, неразрывно связанных с романтическими представлениями о мире (разработке этой проблемы посвящена монография Ф.З.Кануновой и И.А.Айзиковой, в которой в основном на материале именно поэзии В.А.Жуковского выявляется органическая связь нравственно-философских исканий русского романтизма 1820–1840-х гг. с религиозными вопросами [18]). Категория «веры» становится для его творчества одной из важнейших, христианская религия воспринимается поэтом как некий фундамент человеческого мировосприятия, потому и звучат в его лирике такие мысли: «Лучший друг нам в жизни сей / Вера в провиденье / Благ зиждителя закон ...» [19, 39]; «Зла создатель не творит» [20, 10]...

Для Боратынского понятие «вера» также оказывается принципиально важным в построении общей поэтической системы, однако значение этой категории оказывается совсем иным. Поэт идет не от аксиоматического утверждения веры, а к теоремному доказательству необходимости веры в жизни человека, само же обращение к Богу приобретает характер теодицеи (причем это оправдание Бога не только перед лицом мира, но и для самого себя, ибо, в отличие от лирического героя Жуковского, герой Боратынского порой испытывает состояние «разуверения» во всем и даже в самом мире, созданном Богом). Под влиянием Жуковского Боратынский в раннем творчестве отождествляет поэзию и добродетель.

Мотивы страдания, столь значимые в лирике Боратынского, впервые в романтической форме осмысливаются именно Жуковским, ставшим одним из первых русских романтиков, задумавшихся о важной роли страдания в жизни человека (Так, в своем дневнике В.А.Жуковский оставляет такую запись относительно страдания: «... страдание составляет настоящее величие жизни. Это лестница. Наше дело взойти; что испытание, то ступень вверх; радости можно назвать этими площадками, которые отделяют ряд ступеней от другого – они служат только отдохновением и переходом для новых усилий, для новых возвышений. Звезды. Тени, etc. etc.» [21, 129]). На это качество поэзии Жуковского впервые обратил внимание ещё В.Г.Белинский, написавший, что «скорбь и страдания составляют душу поэзии Жуковского», что «Жуковский, как поэт по преимуществу романтический, был на Руси первым певцом скорби» [5, 189]. И в его лирике мы можем найти множество строк, где обнаруживаются описания этого состояния, которое лишается восприятия чего-то страшного, мучительного, более того, именно переживание страдания, по мнению Жуковского, приобщает человека к пониманию истин бытия: «Жизнь, мой друг, бездна / Слез и страданий... / Счастлив стократ / Тот, кто, достигнув / Мирного берега, / Вечным спит

сном.» [14, 20]; «Сей мир вертеп страданий, слез; / Ты с жизнью в него блаженства не принес; / Терзайся, рвись и будь игрою заблуждений, / Влачи до гроба цепи зол!» [14, 50]; «...боги для счастья / послали нам жизнь — / Но с нею печаль неразлучна / <.....> / Страданье в разлуке есть та же любовь; / Над сердцем утрата бессильна» [14, 382]... Жуковский свое романтическое видение страдания связывает с христианскими воззрениями, полагая, что каждому дается по мере сил его, а кроме того, каждому воздастся за труды его и муку, с этими мыслями связан, в частности, образ мира «ТАМ», что за границей, отделяющей жизнь от смерти, где проявляется всё лучшее, что было с человеком в его земной жизни: «Есть лучший мир; там мы любить свободны; / Туда моя душа уж все перенесла; / <...> / там наше воздаянье» [14, 166]. Размышляя о страдании и в лирике, и в своих письмах (так, в письме к Александру Ивановичу Тургеневу, характеризуя состояние душевого отчаяния и разлада, поэт использует выразительную метафору «душа разорвана в клочки» [22, 176]), поэт не только пытается преодолеть это состояние, превозмочь то отчаяние, что оно порой рождает, но и увидеть в страдании нечто положительное, почерпнуть в переживаемом нечто прекрасное и сделать это источником вдохновения.

Подобное отношение к страданию обнаруживается в ранней лирике Боратынского. С одной стороны, страдание, по мысли поэта, – неразрывная часть бытия: «Кто заглушит воспоминания / О днях блаженства и страдания, / О чудных днях твоих, любовь?» [12, 112], – но с другой стороны, страдание – необходимое условие приобщения к прекрасному и идеальному состоянию души и тела человека: «Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам; / Не испытал его, нельзя понять и счастья» [12, 74]. Однако страдание, как и другие состояния человека, в лирике Боратынского получают более глубокую психологическую разработку.

Воспринял от своего старшего товарища Боратынский и особое коленопреклоненное отношение к женщине, проявляющееся в ряде стихотворений середины 1820-х гг. («Звезда» (1824), «Она» («Есть что-то в ней, что красоты прекрасней», (1826)), в которых воссоздан своеобразный идеал возлюбленной, лишенной, как и у Жуковского (яркий пример подобного отношения к женщине – ситуация, представленная в стихотворении «Песня»: «Мой друг, хранитель-ангел мой, / О ты, с которой нет сравненья, Люблю тебя, дышу тобой; / Но где для страсти выраженья?» [14, 129]), каких-либо портретных черт, да и вообще чего-то земного, и напоминающий некое ангелоподобное, почти эфемерное существо, наполняющее душу человека светом и радостью: «Ту назови своей звездой, / Что с думою глядит, / И взору шлет ответный взор, / И нежностью горит» [12, 122]; «Когда ты с ней, мечты твоей неясной / Неясною владычицей она: / Не мыслишь ты — и только лишь прекрасной / Присутствием душа твоя полна» [12, 135].

Для Жуковского характерно не только одушевление природы, но и умение обостренно вслушиваться в природный мир, передавая его разнообразные звуки, которые не сливаются воедино, а существуют в отдельности. И эти качества обнаруживаются и в лирике Боратынского, который, вслед за Жуковским, стремится показать внутреннюю связь человека и природы, создать свой «пейзаж души».

Общность обоих художников проявляется и в отказе от четко выраженной концепции осмысления мира, в понимании любого явления жизни как сотканного из противоречий, в тяготении к изображению контрастных реалий бытия.

Плавность линий, музыкальность, особая ритмическая и интонационная гибкость, способствующие созданию выразительных и пластичных картин, многозначность создаваемых образов, позволяющая передать различные психологические состояния человека, некоторые мотивы и образы – всё это в романтической поэзии Боратынского оказывается во многом привнесённым из лирики Жуковского, правда, подвергшимся существенному творческому преобразению, что ещё раз подчеркивает гениальность как учителя, так и ученика.

2. Пушкин А. С. Письмо Рылееву К.Ф. от 25 января 1825 г. Из Михайловского в Петербург // Пушкин А. С. Полн. собр. сочинений: В 10 т. – Т. 10. – Письма. – Л., 1979.
3. Пушкин А. С. Баратынский // Пушкин А. С. Указ. соч. – Т. 7. – Критика и публицистика. – Л., 1978.
4. Письмо Е.А.Боратынского В.А.Жуковскому от 20–25 декабря. Роченсальм // Летопись жизни и творчества Е.А.Боратынского / Сост. А.М.Песков. – М., 1998. – С. 129-132.
5. Письмо Е.А.Боратынского В.А.Жуковскому от 5 марта. Роченсальм // Летопись жизни и творчества Е.А.Боратынского. – С. 136.
6. Жуковский В. А. «Я Музу юную, бывало...» // Жуковский В. А. Полн. собр. сочинений и писем: В 20 т. – Т. 1. – Стихотворения 1797-1814 годов. – М., 1999.
7. Жуковский В. А. [Дневники], 1814 // Жуковский В. А. Указ. соч. – Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833 гг. – М., 2004. – С. 63, 91.
8. Батюшков К. Н. Сочинения: В 3 т. – Т. 1. – СПб., 1887.
9. Батюшков К.Н. Указ. соч. – Т. 2. – 1886.
10. Веселовский А. Н. В.А.Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». – М., 1999.
11. Сахаров В. И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. – М., 2004. – С. 95-96.
12. Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. – Л., 1989.
13. Остафьевский архив князей Вяземских. – СПб., 1899. – Т. 2.
14. Жуковский В. А. Указ. соч. – Т. 1.
15. Жуковский В. А. Указ. соч. – Т. 2. – Стихотворения 1815–1852 годов. – М., 2000.
16. Пушкин А. С. «Люблю ваш сумрак неизвестный...» (1826) // Пушкин А.С. Указ. соч. – Т. 2. – Стихотворения, 1820-1826. – Л., 1977. – С. 262.
17. Пушкин А. С. «Чем чаще празднует Лицей...» (1831) // Пушкин А. С. Указ. соч. – Т. 3. – Стихотворения, 1827–1836. – Л., 1977. – С. 215-216.
18. Канунова Ф. З. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия. (1820-1840-е годы) / Ф. З. Канунова, И. А. Айзикова. – Новосибирск, 2001.
19. Жуковский В. А. Светлана // Жуковский В. А. Указ. соч. – Т. 3. – Баллады. – М., 2008. – С. 31–39.
20. Жуковский В. А. Людмила // Жуковский В.А. Указ. соч. – С. 9-16.
21. Жуковский В. А. [Дневники], 1818 // Жуковский В.А. Указ. соч. – Т. 13. – С. 129.
22. Письма В.А.Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу // Русский архив. – М., 1895.

Рудакова С. В. Вплив В.А.Жуковського на формування романтичної системи Є.Ф.Боратинського.

У статті досліджується вплив В.А.Жуковського на формування романтичної системи Є.А.Боратинського. Відзначено, що від Жуковського Боратинському передається поглиблений інтерес до духовного світу людини, захопленість дослідженням душі і психології людської. Розробляє Боратинський услід за Жуковським мотиви страждання, віри, піднесеного ставлення до жінки тощо.

Ключові слова: романтична поезія Боратинського, лірика Жуковського, духовний світ людини, віра, страждання.

Rudakova S. V. V.A.Zhukovsky's Influence on the Formation of the Romantic System of E.A.Boratynsky.

In article investigates the influence of V.A.Zhukovsky on the formation of the romantic system of E.A.Boratynsky. It is noted that Zhukovsky passed to Boratynsky an in-depth interest to the inner world of man and fascination with the study of the soul and man's psychology. Boratynsky as well as Zhukovsky develops the motives of suffering, faith, lofty attitude to woman.

Key words: romantic poetry of Boratynsky, lyric poetry of Zhukovsky, inner world of man, faith, suffering.

УДК 821.161.1-31

**РОМАНТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ЛИТЕРАТУРЕ 1920-х ГОДОВ
В НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ А.А.СЛЮСАРЯ**

А.А.Саворовская

*аспирант кафедры мировой литературы,
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова*

Первые десятилетия XX столетия отмечены укреплением интереса к романтическому направлению в философии и искусстве. Под таким углом рассмотрел литературу первых десятилетий XX века и А.А.Слюсарь. Обращаясь в этот период к эре образования новой личности, исследователь в деталях проанализировал работы пролетарских поэтов при переходе от романтического метода к социалистическому реализму.

Ключевые слова: романтизм, «Кузница», метод, поэзия, мировоззрение.

Первые десятилетия XX века, как и любой переходный период историко-культурной эпохи, ознаменовались усилением интереса к предшествующим художественным системам, направлениям и методам. В первую очередь – романтической эпохе в искусстве и философии. Позиции в оценке романтизма высказывались крайне противоположные: от резкого неприятия (А.А.Фадеев, А.Курелла) до установки на творческое усвоение (Л.Н.Лунц, Э.Э.Чистякова). Так, например, А.А.Фадеев был убежден в том, что метод пролетарского реализма *не нуждается ни в каких романтических примесях* [2, 356], а Л.Н.Лунц в статье «Почему мы “Серапионовы братья”?», напротив, настаивал на актуальности усвоения стиля Э.Т.А.Гофмана в начале XX века.

Процесс осмысления опыта романтиков творческой интеллигенцией начала XX века все чаще становится объектом научного интереса литературоведов. Некоторые современные исследователи пишут о видоизмененной форме романтической модели романа [7, 28], свойственной литературе 1920-х годов, другие – об интеграции под вывеской романтизма различных модернистских и авангардных течений [6, 147], третьи – о разнообразии романтических стилей и стилевых течений внутри складывающегося метода социалистического реализма [1, 44], четвертые – о том, что романтизм – это не только направление, но целая культурная реалья и эпоха, объединённая единым типом мышления и видения мира, единой системой ценностей, единым языком [5, 19]. Наличие «романтической» составляющей в литературе 1920-х годов признаётся многими учеными. Под таким углом рассмотрел литературу первых десятилетий XX века и А.А.Слюсарь.

Арнольд Алексеевич Слюсарь – доктор филологических наук, профессор, занимавший с 1988 по 2000 г. должность декана филологического факультета, заведовавший кафедрой русской (мировой) литературы ОНУ им. И.И. Мечникова до дня своего ухода из жизни.

Свою кандидатскую диссертацию А.А.Слюсарь посвятил изучению эстетических исканий поэтов «Кузницы». «Кузница» – литературная группа, основанная в 1920 году поэтами, вышедшими из Пролеткульта. В «Кузницу» входили В.Д.Александровский, М.П.Герасимов, В.В.Казин, В.Т.Кириллов, С.А.Обрадович, Н.Г.Полетаев, Г.А.Санников и др. Поэзия этой группы, по мнению Слюсаря, представляет собой яркий образец пролетарской романтической лирики первых лет советской эпохи. В 1920-1922 годах группировка выпускала журнал «Кузница», в 1924-1925 — «Рабочий журнал». В 1931 году «Кузница» вливается в РАПП (Российскую ассоциацию пролетарских писателей).

В работе А.А.Слюсаря идет речь о современном автору научном понимании содержания категории «романтизм». Таким образом, у нас есть возможность судить о концепции романтизма в советском литературоведении середины XX столетия (1970-е годы). Положения относительно содержания, которое вкладывали литературоведы в понятие «романтизм», применены А.А.Слюсарем к наследию поэтов «Кузницы». Учёный

последовательно проникает в художественную ткань стихов поэтов «Кузницы», прослеживая их особенности на ряде уровней: а) тематическом; б) жанровой природы и особенностей художественной формы; в) стилевых особенностей. В частности, обращено внимание на роль «говорного» стиля в стихах поэтов «Кузницы»; г) синтаксических и композиционных черт; д) ритме, метрике (метрической схеме) стиха.

А.А.Слюсарь назвал советскую литературу «новым этапом в развитии человечества». Это обусловлено, прежде всего, методологическими (выработка нового метода социалистического реализма), идеологическими (соперничество нескольких группировок, существовавших в период внедрения марксистско-ленинской идеологии) и историческими (Октябрьская революция) факторами, определившими развитие литературы в начале XX века.

Учёный отметил, что данная эпоха, в первую очередь, характеризуется формированием новой личности, художественному раскрытию которой была, в частности, посвящена автобиографическая повесть М.Горького «Мои университеты». Эта новая личность стремилась соединить революционную теорию с общественной практикой, боролась за претворение в жизнь идей революции.

Поэтому поэты начала XX века не отделяли пролетарского художника от трудящихся, строивших социализм; для них образ «социалистического поэта», верного коммунистическим идеалам гражданина, стал ключевым. По их мнению, художник-борец должен был возглавить движение мира к новой жизни. На эти особенности миропонимания и художественной программы поэтов «Кузницы» и обратил, в первую очередь, внимание А.А.Слюсарь, изучив их творческое наследие. Такими, по его мнению, являются герои стихотворений В. Александровского, героический образ Данко М. Горького. При этом ученый обратил внимание на «пестроту» советской литературы 1920-х годов.

В этот период времени было принято различать пролетарских писателей, крестьянских и так называемых «попутчиков», велись постоянные споры о том, кто может считаться пролетарским писателем и в чём состоит его назначение. Существовало три объективных, но неравноценных критерия: социальное происхождение, принадлежность к литературной группировке (к середине 20-х годов в русской пролетарской литературе их было три: «Кузница», ВАПП, «Перевал»), идейная направленность творчества. Но так как каждая из группировок располагала своей эстетической программой, то был выработан ряд дополнительных параметров их разграничения. Пролеткультовцы придерживались «генетической» теории, брали за основу социальное происхождение, предпочитая вопросам «что?» и «как?» вопрос «кто?». По мнению А.А.Слюсаря, «Кузнецы» относили художественное творчество к области подсознательного.

Говоря о становлении социалистической личности, А.А.Слюсарь упоминает Демьяна Бедного и В.В.Маяковского как художников, утверждавших новые общественные отношения. Именно они, по мнению исследователя, ставили в своих произведениях вопрос об отношении искусства к действительности и подчёркивали необходимость вторжения художника в жизнь. Однако несмотря на то, что оба поэта требовали от искусства активного вмешательства в общественно-политическую жизнь, оба они, лишь вступая на путь социалистического реализма, раскрашивали мир в два цвета – красный и белый, что сообщало их творчеству абстрактность.

Согласно концепции А.А.Слюсаря, такой подход был свойствен и романтикам, выдвигавшим на первый план субъективное – свою оценку действительности и улавливавшим лишь её общие очертания. Одной из важных особенностей литературы начала XX века являлось отрицание прошлого искусства. Правда, оценивалось оно как акт жертвенного самоотречения.

А.А.Слюсарь изучил связь поэтов «Кузницы» с романтизмом в ее развитии. Он обратил внимание на то, что в начале 1920-х годов поэты «Кузницы», по большей части оставаясь романтиками, неоднократно подчёркивали избранничество художника, называя его «пророком». При этом ученый исходил из того, что содержание этого понятия со времён А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова в значительной степени трансформировалось и в начале

XX века было иным, по сравнению с началом XIX. К примеру, в мироощущении имажинистов эта лексема, утратив общественное содержание, указывала на необычность художественного дара, возвышающего поэта над повседневной жизнью.

Поэты «Кузницы» же, напротив, вернули слову «пророк» гражданское звучание с целью возвеличивания певца социалистической революции. С.А. Обрадович в стихотворении «Пролетарские поэты» (1922) писал: *Слава в творчестве быть юным, / Радуюсь зорям, горну, поступи площадей, / И пасть пророком, творцом и трибуном / Под шелест знаменных лучей...* [4, 15]. Для рабочих поэтов художник – борец и идеолог, «пророк» на языке романтиков.

Отношение рабочих поэтов к действительности, по мнению А.А.Слюсаря, приобретает особое значение, заключающееся в увлечении эстетизмом. Однако с переходом к нэпу, воспринятому как поражение революции, поэты «Кузницы» испытали отчаяние, в их творчестве начался кризис, сущность которого состояла в крахе романтических иллюзий.

Ведя речь о литературе начала XX века и учитывая, что первостепенной задачей художника того времени было раскрытие формирования социалистической личности, А.А.Слюсарь писал о том, что как поэтам «Кузницы», так и многим другим советским писателям была свойственна романтическая отвлечённость. Гуманистический пафос их произведений проявлялся в убеждённости, что революция преобразует людей, однако реальные пути духовной перестройки были ещё неясными.

Это сказалось на творчестве А.Блока, С.Есенина, отчасти – В.Маяковского. Едва ли не первым взялся за решение этой проблемы, по мнению А.А.Слюсаря, А.Блок, который верил, что революция преобразует современника, выйдет за пределы человеческого общества, производя потрясение во всей вселенной. Здесь речь идёт уже не только о романтической отвлечённости, но и о субъективизме в истолковании общественно-исторической обстановки. Герои поэмы озарены красотой, извлечённой из революционной действительности и представленной в образе библейского спасителя. Однако, как отмечает А.А.Слюсарь, наметив художественное решение проблемы становления новой личности, А.Блок не стремился к социально-историческому познанию человека, художественно осмысляя процесс духовного преобразования современников.

В дальнейшем романтические иллюзии рабочих поэтов, по мнению А.А. Слюсаря, увенчались крахом, романтический максимализм уступил нишу соцреализму. Противоречивость их мировоззрения сказалась на эстетическом идеале поэтов. Они мечтали о прекрасном человеке коммунистического общества, сознавали, что их идеал вырастет из советской действительности, и связывали его осуществление с революционной борьбой пролетариата. Носителем эстетического идеала стал рабочий класс, изображавшийся в виде могучего «мессии».

Как отмечает А.А.Слюсарь, в произведениях поэтов «Кузницы» ощутимо сознание разрыва между идеалом человека и современником, между общественным и личным, механически снимавшегося растворением отдельной индивидуальности в массе. Дело в том, что эстетическому идеалу «кузнецов» были свойственны романтический максимализм и субъективизм, не позволявшие создать реальный образ современника. Романтический максимализм выражал уверенность в близкой победе мировой революции и состоял в требовании немедленного и полного обновления жизни. Будущее представлялось по-праздничному ярким, свободным от будничных интересов и забот. Всякое проявление обыденности казалось возвращением к прошлому и вызывало отчаяние. Субъективизм заключался в том, что социалистическое сознание, зарождавшееся в массах, подменялось произвольно сконструированной пролетарской психологией. Её сущностью признавался коллективизм, отождествлявшийся с анонимностью. Определяющая роль в идейно-художественной эволюции поэтов «Кузницы», по мнению А.А.Слюсаря, принадлежала достижениям молодой советской литературы. Это было время, когда писатели добивались конкретности в отображении действительности, что способствовало становлению социалистического реализма.

Художественные принципы нового искусства развивались в произведениях М.Горького, В.Маяковского, Д.Фурманова, А.Серафимовича, Ф.Гладкова и многих других. Теоретические проблемы нового метода получили глубокую разработку в трудах А.В.Луначарского. На новом этапе творческих исканий В.Д.Александровский, В.В.Казин, С.А.Обрадович, Н.Г.Полетаев, Г.А.Санников видели свою задачу не в выражении пролетарской психологии, а в реалистическом отображении современности. Вместо условного «мессии», символизировавшего мировой пролетариат, в их произведениях приходит реальный современник, обретавший единство личного и общественного в борьбе за претворение социалистических убеждений в жизнь. Однако в 1923-1925 гг., как отмечает А.А.Слюсарь, в поэзии «Кузницы» происходила идейно-художественная перестройка, состоявшая в переходе от романтизма к социалистическому реализму. Перемена эстетической программы вызвала не только изменения в стиле произведений поэтов, но и раскол внутри объединения [4, 21].

В работе А.А.Слюсаря выделены факторы, которые определили характер эстетической программы поэтов «Кузницы». Вполне закономерным было обращение А.А.Слюсаря к прослеживанию связи между классической литературой, причем не только русской, но и зарубежной (А.Пушкин, Ф.Тютчев, У.Уитмен), и художественным наследием поэтов «Кузницы». Так, пародируя приёмы формалистов, Н.Полетаев «доказывал», что стихотворение «А.П.Керн» *банально*, чтобы затем воскликнуть: *И несмотря на всё это, у Пушкина выходит дивное стихотворение* [4, 19].

Учёный останавливается на изложении своего понимания характера художественного метода поэтов «Кузницы». Деятельность поэтов «Кузницы» А.А. Слюсарь рассмотрел в динамике, выделив ряд этапов развития их художественной программы. «Поэзия «Кузницы» характеризуется не только романтикой и романтическим стилем. На известном этапе своих эстетических исканий рабочие поэты пользовались также романтическим методом, который в их творчестве значительно видоизменился по сравнению с романтизмом дореволюционной литературы, но сохранил наиболее существенные типологические черты. Объективное отображение жизни в их произведениях уступало место субъективному выражению эмоций» [4, 15].

Подводя итоги, отметим, что, согласно концепции А.А.Слюсаря, литературная группировка «Кузница» унаследовала традиции романтического направления. В первую очередь, это проявилось в их романтическом максимализме и субъективизме, стремлении утвердить новые общественные отношения и понимание искусства, важность роли художника-пророка в жизни. Однако эти черты впоследствии уступили в творчестве поэтов «Кузницы» место социалистическому реализму, народности и коммунистической партийности. Наблюдения ученого, вынесенные им на защиту еще в 1970 году, не утратили своей актуальности до сих пор, особенно в настоящее время, когда усилился интерес ученых к литературной эпохе первых десятилетий XX века.

1. Залеская Л. И. О романтическом течении в советской литературе / Л. И. Залеская. – М. : Наука, 1973. – 272 с.
2. Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 1920-х годов: Хрестоматия / Сост. Г.А. Белая. – М. : РГГУ, 2001 (II). – 455 с.
3. Слюсарь А. А. Эстетические искания поэтов «Кузницы» (1920-1925 гг.). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Слюсарь Арнольд Алексеевич. – Одесса, 1970. – 393 с.
4. Слюсарь А. А. Романтизм поэтов «Кузницы» / А. А. Слюсарь // А.С. Пушкин и мировой литературный процесс. Сб. научн. статей по материалам Международной научной конф., посв. памяти доктора филологических наук, профессора А.А. Слюсаря. – Одесса : Астропринт, 2010. – С. 14-21.
5. Фёдоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига : Зинатне, 1988. – 456 с.

6. Цымбал Я. Авангард versus романтизм. На матеріалі української літератури 1920-х гг. / Я. Цымбал // Мир романтизма. – Тверь, 2004. – Том 9 (33). – С. 147-151.
7. Шервашидзе В. В. От романтизма к экзистенциализму. Творчество Андре Мальро и Альбера Камю / В. В. Шервашидзе. – М. : Изд-во РУДН, 2005. – 157 с.

Саворовская А. О. Романтичний дискурс у літературі 1920-х років у науковій рецепції А.О.Слюсаря.

Перші десятиріччя XX століття відзначені зміцненням інтересу до романтичного напрямку у філософії та мистецтві. Під таким кутом розглянув літературу перших десятиріч XX століття і А.О.Слюсар. Звертаючись у цей період до ери утворення нової особистості, дослідник у деталях проаналізував роботи пролетарських поетів при переході від романтичного методу до соціалістичного реалізму.

Ключові слова: романтизм, «Кузня», метод, поезія, світогляд.

Savorovskaya A. A. Romantic Discourse in Literature of the 1920^s in the Scientific Reception of A.A.Slusar.

The first decades of the XX century were marked by strengthening of interest in the romantic direction in philosophy and art. Among scientists with the extremely various points of view concerning romanticism, A.A.Slyusar's concept takes a special place. Calling this period an era of formation of the new personality, the researcher in details analysed works of proletarian poets in its transition from a romantic method to a socialist realism.

Key words: romanticism, «Smithy» («Kuznica»), method, poetry, outlook.

УДК 821.161.1

**КАЛАМБУР КАК ТРАДИЦИЯ АРЗАМАССКОГО СМЕХОВОГО СЛОВА
В РОМАНЕ А.С.ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

Т.А.Савоськина

*кандидат филологических наук, доцент,
Измаильский государственный гуманитарный университет*

В статье прослеживается смеховая традиция арзамасской культуры в пушкинском романе «Евгений Онегин». Рассмотрены вопросы специфики арзамасского языка на примерах стихотворных эпиграмм Д.В.Даикова и П.А.Вяземского. Подчеркивается, что литературное общество «Арзамас» стало для А.С.Пушкина школой формирования новых творческих принципов, особенно в сфере смехового слова. На материале третьей главы «Онегина» доказывается, что автор активно использовал для создания каламбура языковые приемы арзамасцев: антропонимы и полисеманты, омонимы и омофоны. Словесная игра создавала в произведении не только комический эффект, но и иллюзию живой разговорной речи, «болтовни», обусловившей движение пушкинской мысли к свободной форме стихотворного романа.

Ключевые слова: *литературное общество «Арзамас», традиция, каламбур, антропонимы, полисеманты, омонимы, омофоны, свободный роман.*

В последнее время наблюдается повышенное внимание современного литературоведения к проблеме феномена арзамасского смехотворчества и его рецепции в творчестве А.С.Пушкина. С этой точки зрения интерес представляет «самое задушевное» произведение Пушкина - «Евгений Онегин». Исследуя традицию «Арзамаса» в пушкинском романе, А.Лукьянович резюмирует: дружески настроенный к своему читателю автор «Евгения Онегина» напоминает арзамасский тип личности: здесь и самоирония и пылкое отношение к дружбе, литературе, имитация разнообразия живой речи и интонация «болтовни», определившей движение пушкинской мысли к свободной форме стихотворного романа[1].

В контексте приведенных рассуждений актуальное звучание приобретает вопрос о роли каламбура как языкового средства выражения комического в пушкинском романе, имплицитно ориентированного на приоритеты смеховой культуры литературного общества «Арзамас». Обозначенная проблема, связанная с поэтикой комического, до сих пор остается наименее изученной сферой пушкинского наследия. Подтверждая значимость этой проблемы, Д.Д.Благой справедливо писал: «...отвергать ... грань “легкого” и “веселого” в пушкинском творчестве или не отдавать ей, как это обычно делается, должного внимания – значит ... не понять *всего* Пушкина, не заметить и не оценить одной из характернейших черт его гения, при отсутствии которой Пушкин не был бы тем, что он есть» [2, 279-288].

С целью уяснения восприятия и преемственности каламбура Пушкиным как смеховой традиции арзамасцев акцентируем внимание на специфике арзамасского языка, априори формировавшегося в борьбе молодых карамзинистов с эстетическими приоритетами «Беседы любителей российской словесности». По авторитетному мнению В.Э.Вацура, особенности этой речи «прежде всего, определяло игровое и пародийное начало, благодаря которому и появился особый «арзамасский язык», – язык «кружка с ограниченным, а потому понятным для посвященных набором тем, сюжетов и объектов речи; язык ироничных и перифрастических иносказаний и аллегорий в комически сниженном виде воспроизводящих «темноту» и торжественную важность «высокого» стиля» [3, 10].

Особое место в арзамасском языке принадлежало каламбуру. Наряду с алогичными лексемами, неологизмами, синонимами «нового рода» (тарабарская грамота или галиматъя) словесная острота ломала стереотипы восприятия за счет непредсказуемости и необычности смысла. Включаясь в языковую игру, каламбур создавал в арзамасских текстах комический

эффект благодаря семантической двуслойности, порождая несоответствие плана содержания и плана выражения. Остротами, каламбурами, меткими словами славились В.А.Жуковский, В.Л.Пушкин, Войков, Дмитриев и особенно П.А.Вяземский, о котором А.С.Пушкин писал: *Язвительный поэт, остряк замысловатый, и блеском колких слов, и шутками богатый.*

Обратимся к конкретным примерам. Известно, что формальным катализатором появления литературного общества «Арзамас» стала стихотворная комедия А.А.Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». В ней иронично был высмеян В.А.Жуковский, сторонники которого восприняли пьесу как личное оскорбление. После состоявшейся премьеры молодые карамзинисты обрушили на Шаховского лавину сатирических произведений, названных самим драматургом «липецким потоком». В этих стихотворных текстах, предопределивших ключевые темы будущих протоколов и речей «Общества безвестных людей», активно использовались каламбуры, для построения которых молодые литераторы чаще всего употребляли антропонимы, полисеманты, антонимы, синонимы, аллюзии, реминисценции.

Так, на следующий день после премьеры комедии один из злейших гонителей князя Шаховского Дмитрий Васильевич Дашков сочинил кантату под названием «Венчание Шутовского», которая пелась хором всеми арзамасцами на каждом заседании общества. Пародируя торжественное возложение на главу Шаховского лаврового венка его друзьями в честь успеха «Липецких вод», Дашков едко обыграл в своих стихах тему шутовства и мнимой славы комедиографа, используя каламбурную технику. Основу языковой игры в стихотворном тексте составили антропоним-прозвище и антанаклаз, определивших лейтмотив «Венчания»: *Хвала, хвала тебе, о Шутовской // Хвала, герой! // Хвала, герой!*

Автор «Венчания» использовал ранее признанное и одобренное карамзинистами «издевательское» прозвище Шаховского. Возможно, что модифицируя реальную фамилию драматурга посредством корневого «сдвига», будущие арзамасцы таким образом обыгрывали этимологические упражнения лидера «Беседы» А.С.Шишкова в области «корнесловия». Следуя этому учению, *Шутовской* происходит от слова *шут*, которым первоначально называли в древнерусском языке «дурачка», кривляющегося на потеху другим и выставяющего самого себя на посмешище. Прозвищное наименование становится в текстах арзамасцев сатирической маской комедиографа.

Карикатурный образ шута и его мнимых почестей усиливается языковой игрой посредством многократного повтора слова «хвала», приобретающего в стихотворном тексте каламбурную многозначность. Комический эффект создается благодаря семантическому столкновению лексического повтора, при котором первоначальное понимание заменяется противоположным. Так, в первой строфе «хвала» *Беседы всей* своему кумиру употребляется Дашковым в значении славословия и восхваления: *Вчера в торжественном венчанье // Творца затей // Мы зрели полное собранье // Беседы всей; // И все в один кричали в строй: // Хвала, хвала тебе, о Шутовской! // Хвала, герой! // Хвала, герой!* [4, 295]. В последующих же строфах повтор меняет свой смысл, оборачиваясь, по сути, хулой. Негативные характеристики литературного противника каждый раз завершаются повторяющимися комплиментарными строками, приобретая обличительную тональность: *Он злой Карамзина гонитель, И враг талантов записной, он сам себе поет венчальный гимн: Хвала, хвала тебе, о Шутовской! // Хвала, герой! // Хвала, герой!* [4, 296-297]. Славословие *Беседы всей*, с которого начиналась кантата, целенаправленно «демаскируется» и завершается саркастическим подтекстовым вердиктом автора «Венчания»: *Явление во славе Шаховского – это трагедийный триумф. Поскольку гимн Дашкова оказывается пародийным, так и само величие Шаховского оказывается ложным». Такое трагедийное снижение и осмеяние Шаховского, а вместе с ним и всей «Беседы» станет характерным для шуточных протоколов и речей арзамасцев.*

Каламбурную тему Шутовского-Шаховского и мнимых его «чудес» подхватил и развил П.А.Вяземский, вошедший в историю русской литературы как блестящий эпиграмматист. Он сплел комедиографу свой «Поэтический венок» из девяти эпиграмм и поднес ему как личный подарок «за многие подвиги». Цикл эпиграмм Вяземского был восторженно

встречен членами «Арзамаса», о чем сообщал ему Д.В.Дашков в письме от 26 ноября 1815 г: «Все вытвердили наизусть «Поэтический венок» ваш». Каламбурные формулы стихотворных текстов Дашкова и Вяземского, а также их варианты, адресованные литературному врагу Шаховскому и его сторонникам, активно использовались в шуточных протоколах и похвальных речах арзамасцев.

Пушкину-лицеисту импонировала энергия веселья Общество безвестных людей с их новыми эстетическими приоритетами. У него было много общего с ними: склонность к острословию, шуткам, любовь к Карамзину, Жуковскому, Батюшкову и непримиримость к одним и тем же литературным врагам. 27 марта 1816 года он писал из Царского Села П.А.Вяземскому: «Безбожно молодого человека держать взаперти и не позволять ему участвовать даже и в невинном удовольствии погребать покойную Академию и Беседу губителей Российского Слова. Любезный арзамасец! утешьте своими посланиями – и обещаю вам, если не вечное блаженство, то по крайней мере искреннюю благодарность всего Лицея. Простите, князь – гроза всех князей-стихотворцев на Ш» (имеется ввиду Шаховской, Ширинский-Шихматов [5, 9]).

Пушкина приняли в литературное общество перед распадом арзамасского круга. Тем не менее, как отмечают большинство литературоведов, «Арзамас» стал для него школой формирования новых творческих принципов, особенно в сфере речевой традиции, верность которой поэт сохранял на протяжении всего творчества: от ранней лирики до зрелого романа «Евгений Онегин».

В этом смысле показательна вторая деревенская глава «Евгения Онегина», которой предпослан двуязычный эпиграф: «O rus!... Ноr. O Русь!» Латинское «rus», означающее «деревня», взято из Горация (Сатиры. Кн.2. сатира 6). Тем самым эпиграф становится каламбуром, так как «Русь» приобретает смысл и страны, и деревни или, точнее, страны-деревни. Логическим продолжением эпиграфа служит идущая за ним первая строка главы: *Деревня, где скучал Онегин, // Была прекрасный уголок...* [6,30] В данном случае каламбур построен на межъязыковой омонимии, когда слово в одном языке чрезвычайно близко по произношению к слову или созвучию в другом языке, это довольно редкое явления, но которое оказалось подвластно Пушкину. По мысли Ю.М.Лотмана, «двойной эпиграф создаёт каламбурное противоречие между традицией условно-литературного (идиллического) образа деревни и представлением о реальной русской деревне» [7,388]. Вероятно, одна из функций этой «двойчатки» именно такова. Но она не единственная и, может быть, не самая главная. Каламбурный эпиграф можно рассматривать как некий поэтический механизм переключения серьезного на шутовое и наоборот. Действительно, именно русская деревня в отличие от города с ее чужеродной культурой предстаёт в пушкинском романе квинтэссенцией национальной жизни. Безусловным центром в деревенской системе ценностей оказывается Дом, олицетворяющий единство семьи и рода. Этот образ апеллирует к патриархальной семье Лариных. В их размеренной жизни проступает приверженность к народным традициям, незыблемость уклада, умение жить домашним кругом. Вместе с тем отсутствие духовных запросов и сосредоточенность провинциальных дворян лишь на бытовом укладе жизни создает прецедент для пушкинской иронии, шутки, а порой и сарказма, выражаемых в каламбурной форме. Главным объектом пушкинской иронии становится Дмитрий Ларин. Бывший военный, командующий бригадами из нескольких полков, награжденный очаковской медалью, после женитьбы оказался под пятой своей супруги; женская логика ей подсказала, что путь к единовластию в поместье лежит через желудок мужа. И с этой стороны, Дмитрий Ларин был всегда удовлетворен, а потому хозяйством не занимался, жизнью дочерей не интересовался. Считая книги «пустой игрушкой», он не *заботился о том, // Какой у дочки тайный том // Дремал до утра под подушкой* [6,42]. Изящная ирония в адрес отца семейства передается посредством каламбурной рифмы, построенной на намеренном столкновении омофонов *о том – том*, создающих комический эффект. Как правильно заметил Ю.Тынянов, комизм каламбурной рифмы заключается в звуковой точности составной рифмы. И Пушкин блестяще с этой задачей справлялся.

Стол, еда и халат, ставшие смыслом ежедневного бытия Дмитрия Ларина, приводят его к тому, что он утрачивает в семейной жизни мужскую крепость и умирает, по сути дела, за неволею – *в час перед обедом*, не успев поднести ложку ко рту. Сонный образ чревоугодника обыгрывается Пушкиным в эпитафии: *Смиранный грешник, Дмитрий Ларин, // Господний раб и бригадир // Под камнем сим вкушает мир* [6,45]. Иронический ореол здесь сохраняется благодаря полисемантическому каламбуру, основанному на образной метафоре *вкушает мир*, содержащей двоякий смысл. Лексическая единица ассоциируется как с познанием другого мира и одновременно со значением *съесть, принять пищу*. Выступая векторным коррелятом к названию офицерского чина (бригадир) метафора имплицитно фокусирует внимание читателя на главном занятии, которому предавался в семейной жизни ленивый домосед – ел и пил ради физического удовольствия, усыпляя тем самым разумную часть духа. «Бывают на свете такие люди, – тонко заметил В.Г.Белинский, – в жизни и счастья которых смерть не произведет ровно никакой перемены» [8, 544].

Неоднозначная оценка автором провинциальной деревенской жизни завуалирована и в фамилии Лариных, таящей в себе «двусмысленный каламбур»: здесь вспоминаются античные домашние боги Лары и одновременно – ларь со специфическим значением этого слова, встречающегося в русских говорах – гроб.

Таким образом, в условиях ошутимого изменения культурной и политической атмосферы Пушкин сохраняет в романе «Евгений Онегин» приверженность к арзамасской смеховой культуре, одним из проявлений которой был каламбур. «Арзамас» явился для поэта тем прецедентом поэтической свободы, которую он максимально реализовал в своем стихотворном романе. Он задействовал в словесной игре не только полисемию и этимологию фамилии, характерных для арзамасских каламбуров, но и успешно экспериментировал с омонимами и омофонами для создания каламбурной составной рифмы с двусмысленными образными метафорами. Игровое начало, обусловленное пушкинским острословием, содействовало преодолению монотонности повествования «Онегина», переключало его с серьезного плана на шуточный и наоборот, порождая тем самым иллюзию живой разговорной речи, интонацию «болтовни», определившей движение пушкинской мысли к свободной форме стихотворного романа.

1. Лукьянович Е. А. Традиция «Арзамаса» в творческом наследии А.С. Пушкина: От лицейской лирики к роману «Евгения Онегина»: Автореф. дис. канд. филол. наук. Томск, 2004. – 22 с.
2. Благой Д. Д. Смех Пушкина // От Кантемира до наших дней. / Д. Д. Благой.– М. : Художественная литература, 1979 – Т. 1. – 522 с.
3. «Арзамас»: сборник в 2-х книгах / Под общ.ред.: В. Э. Вацуро, А. Д. Осповата. – М. : Художественная литература, 1994. – Кн.1: Мемуарные свидетельства. Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы. – 606 с.
4. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : В 16 тт. – М.; Л. : АН СССР, 1937-1959 / А. С. Пушкин. – М.; Л. : АН СССР, 1949. – Т. 12. Критика. Автобиография. – 576 с.
5. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 тт. –М. : ГИХЛ, 1959-1962 / А. С. Пушкин.– М. : Художественная литература, 1962. – Т. 9. – 494 с.
6. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 6 тт. – М. : Правда, 1969 / А. С. Пушкин. – М. : Правда, 1969. – Т.4. – 477 с.
7. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1980. – 415 с.
8. Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3-х тт. – М. : ОГИЗ, 1948 / В. Г. Белинский. – М. : ОГИЗ, 1948. – Т. 3. – 670 с.

Савоськіна Т. О. Каламбур як традиція арзамаського сміхового слова.

У статті простежується сміхова традиція арзамаської культури в пушкінському романі «Євгеній Онегін». Розглянуті питання специфіки арзамаської мови на прикладах віршованих епіграм Д.В.Дашкова і П.А.Вяземського. Підкреслюється, що літературне товариство «Арзамас» стало для О.С.Пушкіна школою формування нових творчих принципів, особливо у сфері сміхового слова. На матеріалі третьої глави «Онегіна» доводиться, що автор активно

використовував для створення каламбуру мовні прийоми арзамасцев: антропоніми і полісеманти, омоніми й омофони. Словесна гра створювала у творі не лише комічний ефект, але й ілюзію живого розмовного мовлення, «базікання», що зумовило рух пушкінської думки до вільної форми віршованого роману.

Ключові слова: літературне товариство «Арзамас», традиція, каламбур, антропоніми, полісеманти, омоніми, омофони, вільний роман.

Savoskina T. O. Pun as the Arzamas Tradition of Laughter in A.S.Pushkin's Novel «Eugene Onegin».

The article traces the tradition of laughter of Arzamas culture in A.S.Pushkin's novel «Eugene Onegin». The consideration of the problems of the Arzamas language specificity is based on the examples of verse epigrams of D.V.Dashkov and P.N.Vyazemskiy. It is emphasized that the literary society of «Arzamas» became the school of formation of new creative principles for A.S.Pushkin, especially in the field of comic speech. The material of the third chapter of «Eugene Onegin» proves that the author used Arzamasian language techniques for the creation of pun: anthroponyms, polysemantic words, homonyms and homophones. The quibble of the literary text was used to creative a comic effect, as well as the illusion of a live conversation, «chatter», leading to A.S.Pushkin's free form of a verse novel.

Key words: «Arzamas», tradition, pun, anthroponyms, polysemantic words, homonyms, homophones, free novel.

УДК82.6.2_34 Р

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ХРОНОТОПА В САТИРИЧЕСКИХ РАССКАЗАХ ПАНТЕЛЕЙМОНА РОМАНОВА

В.А.Спивачук

кандидат филологических наук, старший преподаватель,
Хмельницкий национальный университет

В статье рассматривается проблема художественного времени и пространства, которая является одной из центральных в современном литературоведении. В процессе исследования выявлено, что наиболее распространенным в рассказах П.Романова является хронотоп дороги, детализированный в хронотопе вокзала, поезда, вагона. Художественное время и пространство в рассказах П.Романова, как правило, имеет вполне конкретную атрибутику реального историко-географического познания. Это обеспечивает реалистичность повествования и сближает художественное произведение с реальностью. Рассказам П.Романова свойственна повышенная насыщенность художественного пространства, которая сочетается с пониженной интенсивностью времени. Такой тип организации изображения мира в рассказах позволяет говорить о том, что для автора было важно изобразить сферу быта, устойчивый жизненный уклад таким, каким он был в послереволюционные годы.

Ключевые слова: художественное время и пространство, реалистичность повествования, атрибутика историко-географического опознания, насыщенность художественного пространства.

Проблема хронотопа является одной из центральных и наиболее интересных в современном литературоведении. Ее исследованием занимаются ведущие отечественные и зарубежные ученые. Изучению категории хронотопа посвящены труды М.Бахтина, Б.Успенского, Ю.Лотмана, А.Есина, В.Хализева, А.Ковтун, Л.Бабенко, Т.Керимова, У.Эко, Б.Майтанова, Ш.Елеукунова, В.Савельевой и др. В своих работах они раскрывают роль, значение и функции времени-пространства в структуре художественного целого. Согласно основным научным теориям и концепциям, получившим распространение в литературоведении конца XX – начала XXI столетий, хронотоп выступает фундаментальным понятием исследования бытия. Ибо «каждый факт, историческое событие, художественный памятник, ...любое явление повседневной жизни неизбежно вписывается в систему пространственно-временных координат» [1, 69].

Хронотоп – неотъемлемый компонент построения индивидуально-авторской картины мира писателя. Он определяет особенности метода, стиля, способствует отражению своеобразия национального мышления художника слова. Время и пространство – «исходные величины, с которыми имеет дело писатель», константы содержания и формы литературного произведения [2, 270]. Хронотоп несет в себе жанрообразующую и сюжетообразующую функции. Он укрепляет внутренние закономерности произведения. Через ворота хронотопов, как отмечает М.Бахтин, начавший первым использовать данный термин по отношению к художественному творчеству, совершается вхождение личности в мир словесного искусства [3, 235].

Под художественным временем и художественным пространством понимаются «важнейшие характеристики художественного образа, организующие композицию произведения и обеспечивающие его восприятие как целостной и самобытной художественной действительности» [4, 772]. Типы организации художественного времени и художественного пространства весьма ощутимы, характерны в конкретных литературных произведениях. «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении и реальной действительности <...>. Временно-пространственные определения в искусстве и литературе <...> всегда эмоционально – целостно окрашены» [3, 234-408]. М.Бахтин акцентировал внимание на хронологических

ценностях, сюжетообразующей роли хронотопа и определял его категорией формально-содержательной. К сказанному М.Бахтиным правомерно добавит, что хронологическое начало литературных произведений способно придавать им философский характер, «выводит» словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герои и повествователи не склонны к философствованию» [5, 214].

Особенностью хронотопа в литературном произведении является то, что художественные категории времени и пространства сливаются в какую-то общую модель, потому хронотоп в литературном произведении – это образ времени. Существуют устойчивые пространственно-временные модели: хронотоп дороги или путешествия, замкнутого пространства, вокзала, окна, железной дороги, кратковременности и другие. Кроме того, по мысли М.Бахтина, жанровая специфика произведения определяется, прежде всего, хронотопом.

Наиболее распространенным в рассказах П.Романова является хронотоп железной дороги: вокзала, поезда, вагона. Это вполне закономерно, поскольку П.Романов был летописцем эпохи непрерывных изменений неустановившегося быта.

Рассказ «Дар божий» (1925) начинается с экспозиции, в которой один лишь эпизод отображает глубину идейного творческого замысла и символизирует собой целую эпоху, историческое время, которое поглотило духовное в человеке и диктует ему свои законы. Чреватое для героев своей трагической необратимостью, время становится главным действующим лицом в рассказе.

Сюжетная завязка (добыча для семьи в голодный год хлеба) — историческая в своей основе. Внутренняя динамика повествования определяется тем, что всех троих женщин объединяет не только тесное пространство *буфер товарного вагона*, но и сама житейская коллизия, которую они одновременно переживают: нехватка муки для пропитания. *Господи, батюшка, ездил за мукой за триста вёрст, вытащили деньги, — сказала баба с маленьким узелком и заплакала* [6, 30]. Развитие действия построено в виде диалога, из которого становится известным, откуда у старушки *в белых онучах, толсто навернутых на ноги и перевитых верёвочками* [6, 30] появился мешок муки. Она его добыла даром, от чужой беды, но при этом женщина крестится на радостях и благодарит Бога.

Кульминация рассказа наступает тогда, когда баба *в белых онучах, толсто навернутых на ноги и перевитых верёвочками* [6, 30] падает под поезд и мешок муки становится бесхозным. К двум оставшимся старухам сначала, как будто, возвращается вразумление о несправедности поступка их спутницы: *крестилась, говорит, когда мешок-то несла, думала дар божий, не знала, что смерть свою на плечах несёт. Это её бог наказал за то, что на чужой беде попользовалась* [6, 31-32], а затем начинают драться, вцепившись друг дружке в горло, дабы присвоить оставшийся бесхозный полный мешок муки. Победительницей выходит *баба с узелком* [6, 33]. Поэтому заключительные события в рассказе развёртываются скоротечно не под знаком благодати (*прямо дар божий с неба свалился* [6, 31]), а под знаком жизненного закона: выигрывает сильнейший – в поле «правового пространства». По прибытии на станцию *баба с узелком* [6, 33] *спрыгнула, взвалив мешок на спину, не оглядываясь, торопливо понесла мешок в противоположную от вокзала сторону* [6, 33].

Использованный автором композиционный прием закольцовывания эпизодов – осеняла себя широким крестом от «дармовой» радости погибшая под колесами старушка в начале рассказа, крестилась от неожиданной радости оставшаяся в живых старушка в самом конце повествования – вскрывает глубокую нравственно-психологическую подоплеку: овладение «дармовым», на беде нажитым хлебом, не приносит везения и удачи никому, поэтому позволяет читателю, несмотря на открытый финал рассказа, предугадать закономерный трагический исход судьбы второй женщины, которой «дармовой хлеб» вряд ли пойдет впрок. Сам образ хлеба как символ жизни утрачивает в ходе повествования сакральную сущность и сохраняет лишь смысл буквальный.

В некоторых рассказах хронотоп платформы, вокзала сменяется хронотопом поезда, вагона: «Блаженные» (1917), «Беззащитная женщина» (1918), «Звери» (1918), «Родной язык» (1918), «Гайка» (1918), «Гостеприимный народ» (1920), «Порядок» (1926), «Секция» (1934).

В этих рассказах завязка происходит на вокзале, платформе, а развитие действия – в самом поезде, вагоне.

Есть ряд рассказов с хронотопом поезда, вагона: «Третьим этажом» (1918), «Хороший комитет. Эпоха 1917г. » (1918), «Крепкий народ. Эпоха 20-го года» (1920), «Закон. Эпоха 20-го года» (1920), «Дубовая снасть» (1922), «Скверный товар» (1920). В рассказе «Третьим этажом» (1918) все события разворачиваются в переполненном поезде, и люди вынуждены ехать «третьим этажом», поскольку все полки и места заняты. Детей передают в уборную и просят «оправить», так как мать не может пробраться, поэтому дети *перелётывают себе, сердешные, из конца в конец, как херувимчики...* [8, 235].

В рассказах «Зелёная армия или умные командиры» (1920), «Спекулянты» (1921), «Инструкция» (1924), «Плацкарта» (1927), «Верное средство» (1932), «Мелкий народ» (1918) события разворачиваются на вокзалах, платформах. В экспозиции рассказа «Инструкция» (1924) сообщается, что *около выхода на платформу спёрлась толпа пассажиров с коробками и корзинками* [7, 251]. Но женщину с корзинкой и птичкой в клетке не пускают в поезд, потому что *весь багаж должен быть взвешен, вот – и клетка с птичкой, хотя весы – пудовые* [9, 198]. Взвесив клетку, женщина садится в поезд в последнюю минуту, а стоявшие за ней в очереди пассажиры не успевают сесть в поезд, потому что их багаж не взвешен.

Своеобразную художественную трактовку получает хронотоп деревни, который часто используется П.Романовым в рассказах «Русская душа. Этюд» (1916), «Обетованная земля» (1918), «Пределы власти» (1918), «Заколдованные деревни» (1925), «Белая свинья» (1931) и другие.

Многие рассказы П.Романова посвящены деревне, которую он «хорошо знал и чувствовал: светлые и темные стороны деревенской жизни, заботы и волнения мужиков, нравы и обычаи русской деревни оживают на страницах его произведений. П.Романов не идеализирует мужика, но и не осуждает: пытается показать таким, каков он есть, – жадным собственником и мечтателем (“Трудное дело”, “Хорошие места”, “Светлые сны”), недоверчиво относящимся к распоряжениям новой власти, пытающимся её обмануть (“Рыболовы”), наивно уступающим инстинкту стадности (“Дружный народ”, “Синяя куртка”, “Верующие”...)» [11, 11]. В этой связи остается небезынтересным отношение М.Горького к деревенским рассказам П.Романова. 23 июня 1925 года М.Горький писал Н.Бухарину: «... когда я вижу, что о деревне пишут – снова! – дифирамбы гекзаметром, создают во славу ея “поэмы” в стиле Златовратского, – это меня не восхищает. Мне гораздо более по душе и по разуму соленькие рассказы о деревне старого знакомого моего Пантелеймона Романова» [12, 181]. И с М.Горьким можно согласиться. П.Романов остро, сатирически высмеивает «крестьянина-собственника, в котором уживается доброта, открытость и скарденность, жадность, трудолюбие и мечта о безделье, о земле, не требующей труда для своего возделывания» [13, 13] («Обетованная земля», 1918). Писатель рисует своих персонажей, не идеализируя их. Мужики предстают такими, какими они вошли в зарождающуюся новую Россию, – недоверчивыми, неуверенными, ждущими перемен, агрессивными, по-прежнему расхлябанными, неорганизованными («Тринадцать бревен», 1918).

П.Романов, затрагивая все стороны жизни деревни, не опускает в своих рассказах и того факта, что собрания в деревнях проводятся в различных местах: в школе («Дым», 1917; «Синяя куртка», 1918; «Верующие», 1923), в чайной («Достойный человек», 1924) и около чайной на траве («Трудное дело», 1917), в усадьбе около сеновала («Восемь пудов», 1918), в волостном совете («О коровах. Эпоха 1918г. », 1921) и возле него («Землемеры», 1923; «Неподходящий человек», 1926), в кооперативе деревни («Непонятное явление», 1926), в саду («Вредная штука», 1919 и «Стихийное бедствие», 1925). Излюбленный П.Романовым коллектив – сельский сход, который путем общественных дебатов решает важные вопросы сельской жизни: запрет на неделю самогоноварения накануне престольного праздника, выборы кандидата в земельный совет, делёжку помещичьей земли или сена, о новом законе насчёт женитьбы и развода, перевыборы председателя, о причинах краха торговой деятельности предпринимателей в деревне.

События в рассказе «Стихийное бедствие» (1925) разворачиваются в саду. В экспозиции сообщается о том, что *в деревне Глазовке в саду, принадлежавшем обществу, оказался небывалый урожай яблок. Ветки деревьев пригнулись от тяжести плодов до самой земли. Каждое утро собирали целые вороха падалиц около главного шалаша и не знали, что делать с яблоками* [7, 261]. Поэтому решили свозить их в овраг. Крестьяне терпят убыток, платят *по тридцать копеек за подводу* [7, 263], но везти яблоки за сорок вёрст за реку, где неурожай, отказываются, так как нет ящиков, а мастерить неохота.

Рассказ построен в форме диалога. Характеры романовских героев раскрываются в диалоге, который играет в рассказах писателя главную композиционную роль. Живость фантазии, точная наблюдательность и блестящий диалог придавали рассказам писателя неповторимый колорит и очарование.

П.Романов – мастер, владеющий искусством композиции, искусством точного штриха и детали, искусством энергичного и экономного повествования. Он умеет моментально подключить читателя к живой сцене своего рассказа и с первых же строк создает иллюзию действия, завязывающегося и протекающего у нас на глазах.

Остроумием, тонкостью, эмоциональной насыщенностью диалога блещут многие рассказы П.Романова, в особенности такие, как «Заколдованные деревни» (1925), «Рулетка» (1926), «Загадка» (1928), «Кулаки» (1924), «Пустые головы» (1922–1923).

П.Романов — один из тех мастеров новеллистики, творчеством которых подтверждается неисчерпаемость формы рассказа. И не только потому, что ему подвластны многие разновидности этой формы – рассказ юмористический, рассказ психологический, картинка из «потока жизни», психологический этюд и бытовая зарисовка, эксцентричная юмореска и поэтическая миниатюра. П.Романов – один из тех писателей-рассказчиков, в творчестве которых обновляется и обогащается сама поэтика жанра, его художественная структура. Ориентируясь не на традиционные литературные формы, а на формы, в которых протекает сама жизнь, стремясь изображать жизнь такой, как она есть, П.Романов-рассказчик отказывается от сюжета, основанного на фабуле как на цепи событий. Как в рассказе Ш.Андерсена, Э.Хемингуэя, так и в рассказе П.Романова сюжет переносится на новую основу — вместо событий ею становится взгляд персонажей произведений на мир, а при этом решающее значение приобретает тонкая, продуманная композиция. Но, собранные вместе, его рассказы соединяются в умный и правдивый, порою смешной, но чаще глубоко драматичный роман о русском мужике, о России, о русском национальном характере.

Отражением авторского поиска универсального национального характера является приверженность П.Романова к особому человеческому типу – обычному человеку с обычным складом души в обычных повседневных условиях.

Но черты, которые свойственны мужикам в деревне, обнаруживает П.Романов и в коллективном портрете городской массы. П.Романов выхватывал своих персонажей на городских улицах: «Нераспорядительный народ» (1920), «Значок» (1920), «Плохой председатель» (1920), «Итальянская бухгалтерия» (1921), «Несмелый малый» (1923), «Тяжелый седок» (1925), «Рулетка» (1926), «Редкая служба» (1926), «Пробки» (1926), «Грибок» (1926), «Машинка» (1926), «Легкая служба» (1927), «Экономия» (1927), «Картошка» (1932), «Московские скачки» (1933).

В рассказе «Значок» (1920) идет речь о принудительном уличном субботнике, но люди и тут гоняются за жалким отличием нагрудного значка, потому что боятся, что без него *может, никакого ходу не будет* [7, 168]. И этот тупой страх гонит персонажей на трудовую повинность. Они боятся представителей власти потому, что не понимают новых форм общественной жизни и государственных отношений: *А как вообще тебя вычеркнут! – сказал кто-то. – Откуда? – Там, брат, найдут откуда* [7, 168]. Именно на улице, в ходе общественных работ раскрывается сущность человека, которую он пытается спрятать за словами. Так, торговка в ситцевом платье вначале уговаривает соседей: *Взять бы сговориться всем да не ходить... – Ты тут сговоришься, а на соседней улице не сговорятся, вот и попала, – сказал бывший лавочник* [7, 168], но вместе со всеми встала в строй. Дальше героиня клянётся: *«Пусть руки отсохнут, если лопатку возьму»* [7, 169], но когда подъехала

телега с лопатками, *все бросились к телеге, а впереди всех торговка в ситцевом платье* [7, 169].

В рассказах П.Романова также можно выделить хронотоп дома: «В темноте» (1917), «Соболий воротник» (1918), «Дом № 3» (1918), «Нахлебники» (1920) и другие. В рассказе «В темноте» (1917) отображен военно-коммунистический быт в пятиэтажном здании: разбитая парадная дверь, лестница без освещения, потому что выкрутили все лампочки, перила сломаны, ступеньки политы водой и обморожены льдом, чтобы к ним не вселялись, и «лихие люди» не приходили бы по ночам. В рассказе «Дом № 3» (1918) представлена живейшая сцена, как к *двухэтажному дому с каменным низом и деревянным верхом подъехали на санях какие-то люди с ломами и топорами* [7, 85], выгнали всех жителей и сломали добротный дом. К концу выяснилось, что надо было ломать не этот, а соседний старый и пустой – № 3-а. И такие зарисовки буден городской жизни представлены во многих рассказах П.Романова.

Также есть рассказы, действия которых разворачиваются в бане – «Терпеливый народ» (1920); на базарной площади – «Тяжелые вещи» (1918); на большой дороге, по которой едет обоз в губернский город, – «Государственная собственность» (1918); на городской станции – «Бессознательное стадо» (1920), «Шведская машина» (1926); в суде – «Буфер» (1922); в комнате – «Комната» (1924); в магазине – «Художники» (1926); в тюрьме – «В тюрьме» (1930); на курорте – «Родные души» (1931); в больнице – «За этим дело не станет» (1932); на даче – «Розы» (1930), «Курица» (1931).

В рассказе «За этим дело не станет» (1932) П.Романов описывает ситуацию, когда комсомолец попал под трамвай, но мать и слезинки не проронила, стоя около сына в палате. А в коридоре больницы пошатнулась *и, схватившись за голову, остановилась у стены коридора. У нее целым ручьем хлынули прорвавшиеся вдруг слезы* [10, 370]. Но сыну эти слезы уже были не нужны. Он ждал сочувствия и сострадания от родной матери, а увидел лишь внешнее равнодушие в её поведении. Когда мама вышла, он угрюмо сказал дяде: *Что же она ни одной слезинки-то не проронила? Неужто уж я для неё.... И вдруг с блеснувшими на глазах слезами замолчал, до боли закусив губы* [12, 370]. А.Солженицын называет описанную П.Романовым ситуацию крайностями «советского огрубения нравов» [9, 198]. Ведь мать всегда должна оставаться матерью: нежной, любящей, готовой прийти на помощь своему ребёнку в любой момент, утешить и приласкать, независимо от того, какую должность она занимает и где работает.

Газета «Комсомольская правда» в 1933 году упрекала П.Романова «в искажении образа комсомольца» [14, 397]. Хотя П.Романов просто стремился найти в жизни и отобразить качества людей, сформированные новым образом жизни. Все люди пытаются казаться лучше, чем они есть на самом деле, скрыть свои истинные чувства за маской безразличия. П.Романов это тонко прочувствовал и воплотил в рассказе. Следует также заметить, что конечная фраза «за этим дело не станет» раскрывает глубинный смысл заглавия. Заглавное сочетание тесно переплелось со смыслом рассказа и конечной фразой произведения. Люди (мать, сын, дядя) могут контролировать свои чувства (за этим дело не станет), но показать свою слабость, любовь к ближним — это уже проблема.

В рассказе П.Романова «За этим дело не станет» повествование движется диалогом, в котором самораскрывается герой. Углубление психологического анализа при создании образа матери соотнесено у П.Романова с художественным познанием неизбежного драматизма её отношений с сыном, что становится магистральным сюжетом в рассказе. Тема материнства составляет один из существенных проблемно-тематических уровней художественного мира П.Романова. И если с образом матери в произведении М.Горького «Мать» связана тема воскрешения человеческой души, тема второго рождения человека, то у П.Романова раскрыты все человеческие пороки, которые властвуют над человеком.

Значительную часть составляют рассказы П.Романова, место действия которых происходит в государственных учреждениях, на предприятиях: «Технические слова» (1925), «Стена» (1926), «Крепкие нервы» (1926), «Хороший начальник» (1926), «Слабое сердце» (1926), «Иродово племя» (1926), «Культура» (1926), «Народные деньги» (1926), «Непонятное

явление» (1926), «Замечательный рассказ» (1931), «Теплый ветер» (1932), «Нос» (1933) и другие.

В экспозиции рассказа «Стена» (1926) повествуется о том, что *председатель правления одного из советских учреждений сидел у себя в кабинете, потом встал и стал за чем-то мерить комнату шагами вдоль и поперек* [7, 278]. Он решил сломать стену, чтобы сделать одну большую комнату, в которой можно будет заседания правления устраивать. Но через неделю его сменили, и пришел новый председатель, который построил стену опять. Но когда его через две недели сменили, и пришел новый, стену снова разобрали. Деятельность всех председателей ограничивается направленностью усилий на один объект: *каждому на первых порах хочется деятельность проявить и служащих убогатить* [7, 280], но они забывают о том, что *они одной стеной по миру пустят* [7, 280] предприятие, если каждый будет ломать или восстанавливать стену. В рассказе писатель не описывает деятельности председателей на протяжении их недолгого правления. Он оставляет пустоты, которые убыстряют развитие действия, потому что такая временная прерывность служит мощным средством динамизации в развитии сюжета.

Хронотоп кратковременности можно выделить в рассказах «Дым» (1917), «Стена» (1926), «Один час» (1916). В рассказе «Дым» события происходят через каждые полчаса и получают сюжетную реализацию в развитии действия, с которого и начинается рассказ. В рассказах такого типа П.Романов, фокусируя внимание читателя на определённом временном промежутке, стремится передать и суть бытия, и сущность персонажей. Он подчёркивает типичность описываемых им событий в жизни русского народа.

В рассказах П.Романова наблюдается многообразие типов хронотопа. Место действия, как правило, вполне условно – это может быть город, деревня, у реки, в квартире, на улице и т.д. П.Романов изображает движущуюся массу людей на крышах вагонов, на улице, в коридорах учреждений, на площадях и толкучках. У этих персонажей часто нет имени, их можно различить лишь по одежде или какой-нибудь вещи в руках, но «они говорят, действуют, живут на страницах рассказов Романова, и читатель ощущает, как густо, плотно населена его проза живыми людьми. И погружается в атмосферу 20-х годов...» [15, 17].

В ходе исследования обнаружено, что наиболее распространенным в рассказах П.Романова является хронотоп железной дороги. На втором месте стоит хронотоп деревни, а затем — хронотоп города, городских улиц. На наш взгляд, такая классификация связана с делением рассказов П.Романова на четыре группы «по темам и содержанию», которую в своё время сделал Н.Фатов.

Художественное время и пространство в рассказах П.Романова, как правило, имеет вполне конкретную атрибутику реального историко-географического опознания. Это обеспечивает реалистичность повествования и сближает художественное произведение с реальностью. Рассказам П.Романова присуща повышенная насыщенность художественного пространства, которая сочетается с пониженной интенсивностью времени. Такой тип организации изображённого мира в рассказах позволяет говорить о том, что для автора было важно изобразить сферу быта, устойчивый жизненный уклад таким, каким он был в послереволюционные годы.

1. Иконникова С. Н. Хронотоп культуры как основа диалога поколений // Очерки // Сб. статей. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 69-74.
2. Гей Н. К. Искусство слова / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1967. – 364 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
4. Краткая литературная энциклопедия : в 9т. – М. : Сов. энциклопедия, 1962–1978.
5. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1995. – 398 с.
6. Романов П. С. Чёрные лепёшки: Рассказы / Пантелеймон Романов. – М. : Современник, 1988. – 109 с., ил.
7. Библиотека Юмора и Сатиры. Пантелеймон Романов. – М. : Правда, 1991. – 400 с.
8. Романов П. С. Повести и рассказы / Пантелеймон Романов. – М. : Худож. лит., 1990. – 496 с.

9. Солженицын А. Дневник писателя : Пантелеймон Романов. Рассказы советских лет / А. Солженицын // Новый мир. – 1999. – № 7. – С. 197-204.
10. Романов П. С. Избранные произведения / Пантелеймон Романов. – М. : Худож. лит., 1988. – 400 с.
11. Никоненко С. С. Наука зрения П. Романова / Ст. Никоненко // Романов П. С. Повести и рассказы. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 3-18.
12. Известия ЦК КПСС. – 1989. – № 3. – С. 181.
13. Никоненко С. С. О менее праздничном, но более человеческом / Ст. Никоненко // Романов П. С. Избранные произведения. – М. : Художественная литература, 1988. – С. 3-24.
14. Никоненко С. С. Комментарии / Ст. Никоненко // Романов П. С. Избранные произведения. – М. : Художественная литература, 1988. – С. 382-398.
15. Никоненко С. С. Мудрость простоты / Ст. Никоненко // Библиотека Сатиры и Юмора. Пантелеймон Романов. – М. : Правда, 1991. – С. 5-22.

Співачук В. О. Особливості репрезентації хронотопа в сатиричних оповіданнях Пантелеймона Романова.

У статті розглядається проблема художнього часу і простору, що є однією з центральних у сучасному літературознавстві. У процесі дослідження виявлено, що найбільш поширеним в оповіданнях П.Романова є хронотоп залізниці, деталізований у хронотопі вокзалу, поїзда, вагона. Художній час і простір в оповіданнях П.Романова, як правило, має цілком конкретну атрибутику реального історико-географічного пізнання. Це забезпечує реалістичність оповіді і зближує художній твір з реальністю. Оповіданням П.Романова властива підвищена насиченість художнього простору, яка поєднується зі зниженою інтенсивністю часу. Такий тип організації зображеного світу в оповіданнях дозволяє говорити про те, що для автора було важливо зобразити сферу побуту, стійкий життєвий уклад таким, яким він був у післяреволюційні роки.

Ключові слова: художній час і простір, реалістичність оповідання, атрибутика історико-географічного упізнання, насиченість художнього простору.

Spivachuk V. A. Peculiarities of Representation of Chronotope in Satirical Stories by Panteleimon Romanov.

The article deals with artistic organization of time and space of P. Romanov's short stories. I show that the artistic organization of time and space of railway is received in Romanov's stories very often. The artistic organization of time and space of Romanov's stories, as rule, have quite concrete symbol of real historical and geographical identification. It provides reality of the story and draws together the work of art with reality, doing stories more understandable and accessible. Romanov focuses of the reader definite level of development and perception.

Key words: artistic organization of time and space, reality of the story, historical and geographical identification, satiation of the artistic space.

УДК 82.09'82.14(4101)

ПРОЗАЇЗАЦІЯ ПОЕЗІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ В.Г.ОДЕНА

Л.П.Статкевич

*кандидат філологічних наук, доцент,**Національна академія прикордонної служби України імені Хмельницького*

У статті розглядаються прийоми прозаїзації поезії та ошуканого читацького сподівання як домінант художньої картини світу англо-американського поета Вістена Г'ю Одена.

Ключові слова: *художня картина світу, прозаїзація, ошукане читацьке сподівання.*

Науковий інтерес літературознавців до художньої картини світу як важливого елементу художнього твору виник порівняно недавно, хоча такі її синоніми як «образ світу», «картина світу», «модель світу», «картина поетичного світу», «внутрішній світ художнього твору», «художній світ літературного твору» є наразі у фокусі уваги не лише літературознавчого дискурсу, а й міждисциплінарного. У науці про літературу, зокрема, на початку ХХІ століття задекларовано таке розуміння цього терміна: художня картина світу може бути визначена як художнє ціле, яке включає в себе просторово-часовий континуум з певними героями, котрі утворюють ціннісне ядро світу і освоюють даний тип хронотопу у відповідності до художніх інтенцій автора, втілений («завершений») на вербальному рівні твору. Основними параметрами картини світу в літературознавстві визначають художній простір і час, систему діючих героїв і систему інваріантних мотивів [1; 2; 3].

Відтак картина світу не є, і не може бути віддзеркаленням світу та буття, це завжди подвійна інтерпретація: мова конкретизує мислення, пристосовуючи отримані знання про світ до конкретних умов комунікації. Художня творчість – це завжди суб'єктивне освоєння об'єктивного світу. Кожен автор моделює дійсність відповідно до свого світосприйняття і світогляду. Отже, художня картина світу є творчим відображенням індивідуальної картини світу того чи іншого митця, саме тому цьому феноменові властива мінливість, інакшість. І головним тут, безумовно, є узгодженість між світом, пізнаваним і людською свідомістю, яка перебуває у процесі пізнання. Зауважимо, що досліджувати художню картину світу митця слова варто через призму динамічних особливостей тих культурних чинників, які прямо чи опосередковано сприяли формуванню авторського ідіостилю. Саме це і є предметом наукового осмислення даної публікації на прикладі поезій Вістена Г'ю Одена (1907-1973).

Його творчість найкраще осмислювати в контексті модернізму й екзистенціалізму, двох провідних напрямів у літературі першої половини минулого століття. Поетичний спадок В.Г.Одена – це, без перебільшення, складний ідейно-художній феномен, у котрому знайшли своє переосмислення творчість поетів-метафізиків, творчість романтиків та імажистів, а також ідеї комунізму, фрейдизму та сюрреалізму. Одним із основних аспектів нашого дослідження є аналіз поезій В.Г.Одена в контексті модернізму, котрий і визначив специфіку творчості цього англо-американського поета.

На нашу думку, насамперед необхідно зрозуміти той етап розвитку модерністських художніх практик (у межах даної публікації), на фоні яких відбувалося становлення Одена як поета та які сприяли появі його творів. Що надихало його на творчість? Вважаємо, що більшість англійських поетів 1930-х – 1940-х років не могли писати, не перебуваючи під впливом творчості Т.С.Еліота та У.Б.Йейтса.

Десятиліття з 1910-х до 1920-х рр. ХХ ст. в англійській поезії увійшло в історію як «поетична революція», оскільки саме в цей час відбулися зміни, що визначили розвиток англійської поезії на найближчий період, і загалом вплинули на розвиток її сучасного етапу. Це відобразилося у сміливому новаторстві в поезії, у синтезі традиції та переосмисленні літературних канонів. Прагнення розірвати зв'язки з традицією супроводжувалося пошуком

нових орієнтирів, здатних стати основою для нової поезії. Модерністів об'єднує інтерес до внутрішнього світу людини, спектру її почуттів, особливостей сприйняття буття, процесів пам'яті і впливу свідомості й підсвідомості на сприймання індивідуумом навколишньої реальності та формування моделі поведінки, яка апіорі залежить від індивідуальної картини світу. Під впливом динамічної багатоаспектної дійсності відбуваються пошуки нових прийомів і засобів самовираження, розкриття власного «я», осмислення психології сучасників. Для епохи модернізму властивим є прагнення до синтезу опозицій: раціональне/іrrраціональне, минуле/сьогодення, свідоме/позасвідоме, земне/небесне, людина/універсум. Саме діалектична взаємодія цілого ряду семантичних опозицій є доміантним формантом художньої картини світу поетів-модерністів. Симптоматичним в даному контексті є слова австрійського письменника Роберта Музіля, на думку якого, «не потрібно думати, що те, яке є важливішим за те, чого немає» [4, 40] (курсив автора цитати – Л.С.).

Початок творчої діяльності В.Г.Одена збігається з появою нових художніх напрямів, зокрема, «сучасного мистецтва», яке найбільш чутливо реагує на ритм того часу. Зафіксований в миттєвості образ сучасності найбільш рельєфно відображено у творчості імпресіоністів, котрі немов зупинили «прекрасну мить». До того ж значно посилюлося прагнення діячів культури до створення особливого «мистецтва майбутнього», утопічно – спорадично через утопічні візії – моделюючи прийдешній день. Зовнішня правдоподібність образів спочатку мала тенденцію до спорадичного руйнування імпресіоністично-суб'єктивною розмитістю, згодом стала необов'язковою і зайвою, і в 1900-х модерністи впритул наблизилися до межі абстрактного мистецтва, а деякі – перетнули її.

Поезія першої половини минулого століття розвивалася двома напрямками: традиційним і модерністським. Традиційний напрям в Англії був представлений творчістю георгіанських поетів. Переважна більшість їх творів була опублікована за часів володарювання Георга V (1910-1936). На той час найбільш помітними були Уолтер де ла Мар, Томас Гарді, Руперт Брук. Творчість цих поетів відповідала канонам вікторіанської поетичної традиції, а наснаги надавав ідеалістичний світ сільської Англії (особливо для Т.Гарді).

Щодо модерністського напрямку, то серед його більш яскравих напрямків можна виокремити імажистів. Термін став популярним після того, як Е.Паунд видав в Англії антологію «Імажисти» (*Des Imagistes: An Antology*, 1914), куди було включено, окрім його власних поезій, лірику Р.Олдінгтона, Х.Дулітл, Е.Лоуелл, В.К.Уільямса, Дж.Джойса, Ф.М.Форда та інших поетів. Представлена в антології поезія характеризувалася лаконічністю і герметичністю, високою концентрацією поетичних зорових образів. Представники цієї експериментальної школи, як відомо, у своїй творчості орієнтувалися на романську традицію (давньоримську літературу, поезію прованських трубадурів та парнасців, а також французький символізм). Східна література теж була об'єктом їх творчої рефлексії. Імажисти прагнули подолати поняттєво-абстрактний характер англійської поетичної мови та надати слову граничної конкретності через створення відчутних, зорових образів. Про важливість використання поетами «зорової мови» Т.С.Еліот писав у своєму есе «Данте» (1929): «<...> для вправного віршувальника алегорія – це ясний зоровий образ. Ясні ж зорові образи більш насичені; коли вони щось означають – не обов'язково розуміти що саме; але, візуалізуючи образ, ми маємо пам'ятати, що значення в ньому є» (курсив. – Т.С.Е.) [5, 300].

Імажизм часто називають «початковою школою», однак це перебільшення, адже ні В.Б.Йейтс, ні Т.С.Еліот імажистами не були. Ця естетика цікавила їх передусім у формотворчому аспекті, він «був, швидше, теорією віршованої техніки, ніж теорією поезії» [6, 266-283].

Отже, модернізм – це загальне визначення всіх авангардистських напрямів у культурі ХХ століття, який програмно протиставив себе традиціоналізму в якості єдиного істинного «мистецтва сучасності» чи «мистецтва майбутнього». Серед відомих дослідників модернізму назвемо таких: Ульріха Бека «Суспільство ризику на шляху до модерну» (2001), Октавіо Паса – поета і дослідника архаїки в цивілізаціях Заходу і Сходу, Річарда Олстона –

дослідника англійського модерну, Скота Леша – автора низки робіт про пізній модерн, Наталію Кирилову та її працю «Медіакультура від модерну до постмодерну» (2001).

Отже, модернізм насамперед явище естетичне, не стільки заперечення традиції як такої, скільки внутрішня її трансформація [7, 46]. Разом з тим, особливу роль у модерністських художніх практиках 1930-х років відігравав привнесений із філософії екзистенціалізм. Він стрімко поширювався, завдячуючи французьким письменникам, які в художню літературу інтенсивно вводили філософські поняття. Пауль Тілліх у книзі «Мужність бути» («Courage To Be», 2006) зауважував, що для екзистенціалістів характерним був досвід самоствердження. Автор пише: «Шлях сьогоднішньому екзистенціалізму проклали пізній романтизм і романтичний натуралізм. Екзистенціалізм є найбільш радикальною формою мужності бути собою. Тривога сумніву – це тривога нашої епохи. Коли М.Хайдеггер говорить про передчуття власної смерті, його хвилює не питання про безсмертя, а питання про те, що означає передчуття смерті для людської ситуації. Коли С.К'єркегор звертається до проблеми провини, то спонукає його до цього зовсім не теологічне питання про гріх і прощення, а питання про можливість особистого існування в умовах особистої вини. Проблема сенсу хвилює сучасних екзистенціалістів навіть коли вони говорять про кінець і про вину»[8].

Отже, будь-яка зміна художніх парадигм сприяє зміні художньої картини світу, основою якої у творах модерністів є ідея ілюзорності людського буття, що осмислюється як фокус перетину реального/ірреального, земного/небесного, людини/Всесвіту.

Ідіостиль модерністів викликав труднощі в читача під час рецепції. Замість хронологічно впорядкованого опису подій, читач змушений був зіставляти фрагменти тексту, щоб інтерпретувати його смисл. Відтак рецепція завжди носила суб'єктивний характер за рахунок відкритості смислових підтекстів.

У 1930-х – 1940-х роках творчість У.Х.Одена теж не була позбавлена ознак експерименту. Аналізуючи художню картину світу поета важливо зосередити увагу на словниковому складі його творів, оскільки саме з лексикою асоціюється «сучасність» цього митця слова. Мова його поезій дійсно сприймається як сучасна (окрім тих випадків, коли автор цього свідомо не хоче). Сучасність оденівської мови пов'язана не з використанням термінів, сленгу, і не з тим, що вона насичена назвами та іменами, які засвідчують його епоху. Адже поряд із жаргонізмами поет активно використовує й архаїзми. Більшою мірою ефект сучасності створює, по-перше, наближення поетичної мови до розмовної, по-друге, синтаксична організація твору. «Загалом це була поезія інтелектуальної бесіди, “розмовна” поезія. Точніше вона була поетичним наслідуванням розмовної мови, і піднесеність, метафоричність та організованість цієї поезії була більшою ніж у звичайній розмовній мові, але меншою ніж у мові, звичній для англійської поезії» [9, 124]. Ідея прозаїзації поезії належить звичайно ж не В.Г.Одену. Тут варто згадати вимогу імажистів щодо «використання буденної розмовної мови»: «Використовувати повсякденну розмовну мову, використовувати завжди точне слово, а не майже точне чи декоративне» [10, 242]. Однак прозаїзація лірики не була відкриттям ні імажистів, ні В.Г.Одена, адже постійні пошуки у цьому напрямку притаманні великим поетам різних епох (О.Поп, Дж.Г.Байрон, У.Вордсворт, Дж.Ф.Купер, У.Б.Йейтс, Т.С.Еліот та ін.), тому тут можна говорити про традицію. Так, світова література знає чимало поем, які успішно претендують на те, щоб стати романом (Дж.Г.Байрон, О.С.Пушкін, А.Міцкевич). Прагнення до оновлення поетичної мови, звільнення її від умовностей, примусило таких поетів як У.Б.Йейтс працювати над зближенням поетичного і розмовного у своїй мові. Імажисти висували вимогу, що «поезія має бути написана так само добре, як і проза». У кожному окремому випадку результат був різним, але однаково корисним для розвитку поезії. Експерименти У.Б.Йейтса не стерли межі між розмовною і поетичною мовами, проте дозволили йому створити власний неповторний та енергетично потужний стиль. Такий момент рецепції художнього твору Т.С.Еліот назвав «єдністю сприйняття». Саме її, на думку поета, мали англійські поети-метафізики [5, 548]. Головною їх заслугою Т.С.Еліот уважав уміння поєднувати в поетичній фразі різнорідні реалії і тим самим створювати «нові єдності». Серед сучасників уміють створювати «нові єдності», на

думку Т.С.Еліота-критика, (окрім Т.Е.Х'юма та Е.Паунда) Дж.Джойс та Дж.Конрад. В есе «Суїнберн як поет» («Swinburne as poet», 1920) Т.С.Еліот писав: «<...> нам найбільш близькою є саме та мова, котрою можна поєднати та виразити нові об'єкти, нові почуття, нові аспекти, як, наприклад, проза містера Джойса чи раннього Конрада» [5, 717]. Т.С.Еліот не лише теоретично обґрунтовує своє спостереження про те, що, поєднуючи у поетичній фразі гетерогенні явища, істинний письменник знаходить нові взаємозв'язки між елементами реальності, а й домагається подібного ефекту й у власних творчих шуканнях. Відповідно поет, на думку Т.С.Еліота, відходить від традиційного сприйняття реальності та оцінює її немов із нового, незвичного ракурсу, відкриваючи непомітні раніше аспекти. Подібні експерименти імажистів не перетворили поезію на прозу, але позбавили її романтичних штампів і повторів. Саме такий ефект ми спостерігаємо і у В.Г.Одена: адже в результаті перед нами не проза, все-таки поезія. Її стиль не сплутаєш ні з чим іншим. Ефект прозаїзації в поезії В.Г.Одена формується на двох рівнях: лексичному і синтаксичному. Для створення у читача бажаного відчуття поет активно використовує розмовні штампи:

*Since you are going to begin today
Let us consider what it is you do [11].
Consider this and in our time [11].*

Варто наголосити, що саме таким поєднанням різноманітного матеріалу поет домагається бажаного результату: досягає ефекту новизни та ошукування читачького сподівання. Читач очікує отримати естетичну насолоду від незвичних образів, вишуканих мовних зворотів, натомість наштовхується на зовсім не поетичні аспекти мови.

*Having abdicated with comparative ease
And dismissed the greater part of you friends...
Of course we shall mention
Your annual camp for the Tutbury glass workers... [11].*

Ще більш несподіваного звучання В.Г.Оден досягає, коли відмовляється від верлібру:

*We made all possible preparations,
Drew up a list of firms,
Constantly revised our calculation
And allotted the farms,
Issued all the orders expedient
In this kind of case;
Most, as expected, were obedient,
Though there were murmurs, of course [11].*

Цей фрагмент засвідчує не лише не поетичність вербального рівня поезії (прозаїзація: *kind of case, as expected, of course*), а й тематичного: поет описує ділову рутину.

Окрім того, бажаного ефекту прозаїзації В.Г.Оден досягає, використовуючи внутрішні діалоги, риторичні запитання, вигуки:

*An unknown tramp? A rich man? An enigma always
And with a buried past...
Yet on the last page just a lingering doubt
That verdict, was it just? The judge's nerves,
That clue, the protestation from the gallows,
And our own smile... why yes... [11].*

Ці фрагменти слугують яскравим зразком наближення поетичної мови до побутового рівня, адже автор не сприймав статус поезії як відособленого світу (храму, райського саду, тощо), зі своїми законами та виражальними засобами. Суть поезії В.Г.Оден вбачав не в зміні світу, а в зображенні, заперечуючи претензії мистецтва на володіння абсолютним та істинним баченням. На відмінну від Метью Арнольда, який маніфестував поезію як *magistervitae*, В.Г.Оден демонстрував зміну фокусу сприйняття і відображення поезією реальності та буття. Відтак Муза, котра мешкає в місцевості телефонних стовпців, кинутих будівництв та аеродромів, мусить якщо не спілкуватися на місцевому діалекті, то бодай його знати. У мовному плані класичним зразком прозаїзації поезії все ж залишаються поезія

Т.С.Еліота «Любовна пісня Альфреда Дж.Пруфрока» (The Love Song of J.Alfred Prufrock, 1917). У В.Г.Одена використання розмовної мови сприймається як єдиний природний для поезії процес:

*It is no use rising a shout.
No, Honey, you can cut that right out.
I do not want any more hugs;
Make me some fresh tea, fetch me some rugs [11].*

Однак варто зупинитися й на інших мовних експериментах В.Г.Одена, йдеться про граматику та синтаксис. Зокрема, у ранніх творах спостерігається значна кількість паралелізмів та повторів (очевидно запозичених у Т.С.Еліота, котрий полюбляв цей прийом).

*Seasons when lovers and writers find
An altering speech for altering thing,
An emphasis on new names, on the arm
A fresh hand, with fresh power... [11].*

Наступний фрагмент засвідчує ефект збагачення образності за рахунок використання граматичних категорій:

*Coming out of me living is always thinking,
Thinking is changing and changing living,
Am feeling as it was seeing... [11].*

Як бачимо, семантика дієслівної форми на -ing «працює» на смисл поезії, автору вдається за рахунок нагромадження дієслів у одній і тій же граматичній формі передати і протяжність думки й одночасно її швидкоплинність. Відтак семантика дієслівних форм на -ing змінюється, зміст пролонгованості дії залишається. У третьому рядку ми спостерігаємо характерний для раннього В.Г.Одена еліпсис: *Thinking is changing and changing living*.

Наступний фрагмент слугує прикладом того, як граматична категорія виконує у поезії художню функцію:

*Yet nothing passes
But envelopes between these places,
Snatched at the gate and panting read indoors... [11].*

Авторська і читацька увага переноситься на конверти, які хапають біля воріт та важко дихаючи читають удома. Отже, залишаючись поза актом читацької рецепції ті, на чие ім'я надійшли ці листи, відходять на задній план завдяки своїй однаковості.

Наступний фрагмент є зразком своєрідного лінгвістичного бунту (інверсія, еліпсис, відсутність артиклів, тощо):

*Doom is dark and deeper than any sea-dingle.
Upon what man is fall
In spring, day wishing flowers appearing,
Avallanche sliding white snow from rock-face... [11].*

Безумовно, ми можемо лише здогадатися про авторську інтенцію щодо використання такого прийому, однак припускаємо, що автор насамперед сподівався на спробу читача на основі таких «аномалій» активізувати в уяві образи твору та спробувати їх декодувати. По-друге, такий прийом сприяє стилізації сучасної мови під мову давньої поезії, змушуючи тим самим мову поезії звучати колоритніше.

А наступний поетичний фрагмент засвідчує, як поет може маніфестувати своє ставлення до того, що відбувається шляхом порушення синтаксичних норм:

*What's in your mind, my dove, my convey;
Do thoughts grow like feather, the dead end of life;
It is making of love or counting of money,
Or raid on the jewels, the plans of a thief? [13].*

Вважаємо за доцільне припустити, що поет уводить у контекст поезії ці два синтаксично недосконалі словосполучення з метою на лише акцентувати образний ряд поезії поряд з досить яскравим образом «думок, які ростуть мов пір'я», а й тому, що недоречно використання of опредмечує любов, ставить її в один ряд з мануфактурним процесом. Це of

засвідчує авторську іронічність, і навіть певною мірою зневагу до фізіологічного акту кохання, а відтак нівелює його духовну складову і, як результат, створює ефект «ошуканого сподівання». У.Скафф, зокрема, наголошує, що функція цього прийому – «викликати подив, потрясіння і таким чином подолати захисні бар'єри раціонального в людині»[12].

Таким чином, «ошукане сподівання», «створення нових едностей» (Т.С.Еліот) та «поєднання непоєднуваного» (У.Скафф) свідчать, що В.Г.Оден у своїй творчості був послідовним експериментатором та прихильником традиції, започаткованої У.Б.Йейтсом і продовженої Т.С.Еліотом. «Монтування різномірного матеріалу» (У.Скафф) у системі поезики В.Г.Одена мотивоване улюбленою фразою Е.Паунда «Make it New» (Онови це) [13, 7].

1. Миллер Л. В. Художественная картина мира и мир художественных текстов / Л. В. Миллер. – СПб. : Наука, 2003. – 353 с.
2. Вахитова Т. М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова : (Структура. Поэтика. Эволюция) / Т. М. Вахитова. – СПб. : Наука, 2007. – 317 с.
3. Хуторянская А. Д. Параметры художественной картины мира в литературоведении / А. Д. Хуторянская // Картина мира в художественном произведении : мат-лы Междунар. науч. интернет-конф. (20–30 апреля 2008 г.). – Астрахань, 2008. – С. 3-5.
4. Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе: эпоха модернизма: дис. ... д-ра филол. наук. / А. И. Жеребин. – СПб., 2006. – 40 с.
5. Элиот Т. С. Избранное. Т. I-II. Религия, культура, литература / Т. С. Элиот. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 752 с.
6. Попова И. Ю. Поэзия Великобритании на рубеже веков: от позднего романтизма к поэтической революции // Зарубежная литература конца XIX – начала XX в. : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / И. Ю. Попова. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 640 с.
7. Зарубежная литература XX века : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др. под ред. В. М. Толмачёва. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 640 с.
8. Тиллих П. Избранное / П. Тиллих. – М. : «Юрист», 1995. Режим доступа до ресурсу : <http://psylib.org.ua/books/tillp01/index.htm>.
9. Perkins David. A history of modern poetry: modernism and after / D. Perkins. –Belknap Press of Harvard University Press, 1987 – 694 p.
10. Джимбинов С. Б. Проблема герметизма в поэзии Т. С. Элиота / С. Б. Джимбинов // Писатель и жизнь. Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. – М. : Советский писатель, 1981. – С. 238-259.
11. Auden W. H. Selected Poems 1907-1973 / W. H. Auden. – N.Y. : Library of Congress, 1973. – 483 p.
12. Skaff W. The philosophy of T. S. Eliot: From skepticism to surrealist poetic; 1909-1924. / W. Skaff. – Philadelphia : Univ. Of Pennsylvania Press, – IX, – 129 p.
13. Williamson G. A Reader Guideto T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis/ G. Williamson. – 1 st Syracuse University Press, 1998. – 248 p.

Статкевич Л. П. Прозаизация поэзии как элемент художественной картины мира В.Х.Одена.

В статье рассматриваются приемы прозаизации поэзии и обманутого читательского ожидания как доминант художественной картины мира англо-американского поэта Уистена Хью Одена.

Ключевые слова: художественная картина мира, прозаизация, обманутое читательское ожидание.

Statkevych L. V. Prozaizatsiya of the Poetry as an Element of the Artistic Orldview of W.H.Auden.

This article deals with the techniques of prozaizatsiyi of poetry and the deceived reader's expectation as the dominant formants of the artistic worldview of the anglo-american poet W.H.Auden.

Key words: artistic worldview, prozaizatsiya, deceived of the reader's expectations.

УДК 821.161.2.09 «19»

**НАУКОВО-КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС
У СПАДЩИНІ КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ**

О.Ф.Томчук

*кандидат філологічних наук, доцент,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

У статті розглядаються методологічні підходи до аналізу художнього твору в літературно-критичних виступах київських неокласиків, виявляються основні критерії оцінок естетичного рівня тексту письменника, чинники його майстерності, здобутки літературної техніки. Основну увагу зосереджено на студіях М.Зерова та ранніх критичних виступах М.Рильського, на характеристики їх жанрового та проблемно-тематичного спектру.

Ключові слова: *неокласики, текст, науково-критичний виступ, дискурс, стаття, філологічна методологія, естетичний рівень.*

Київські неокласики (М.Зеров, М.Рильський, П.Филипович, М.Драй-Хмара, О.Бургардт-Юрій Клен) репрезентували у 20-х роках ХХ століття науково-критичне осмислення художньої літератури – одну з найбільш занедбаних і соціально ангажованих сфер гуманітаристики. Їх науково-критичний діапазон як інтерпретаторів літературного процесу вельми багатий і розмаїтий у жанровому й проблемно-тематичному плані. Доволі об'ємна спадщина неокласиків після 30-х років була вилучена на тривалий час із ужитку з відомих ідеологічних причин і лише у зв'язку з демократизаційними процесами в політичному житті України початку 90-х років поступово почала повертатися до активного наукового обігу. Тому вже саме звернення до цього важливого джерела обумовлює актуальність порушеної у статті проблеми. Так звана професійна радянська критика протягом кількох десятиліть дорікала неокласикам відстороненістю від дійсності та «мертвою стилізацією без віри й надії» (В.Коряк); Д.Загул бачив у них тільки «мистецтво для мистецтва», дехто з критиків драгувався їхнім «парнасизмом», а найочевидніші вульгаризатори на зразок В.Фріче цілком відкидали будь-який «класицизм», виходячи з уявлень про нього як анахронізм та формалізм, котрим, мовляв, немає місця ні в якій сучасності [1]. Для неокласиків же поняття «сучасність» літератури мислилось невіддільно від рівня художності. З цього приводу М.Рильський писав: «На мою гадку, талановита книжка ніколи не може бути не сучасною [2].

Методологію неокласиків варто вважати філологічною в тому плані, що їх літературно-критичні виступи, як і літературознавчі студії загалом, ґрунтувались на «формі слова», на «любові до слова» як головному чиннику художності літературного твору» [1, 10]. Їх студії potwierдили, що «критична оптика потребує чистоти й точності аналізу» [3, 5].

Попри чималий корпус розвідок про неокласиків загалом (І.Дзюби, М.Жулинського, І.Коваліва, Н.Костенко, Д.Наливайка, Ю.Шереха та ін.) та їх літературознавство зосібна (Н.Бернадської, В.Брюховецького, С.Мельник, М.Наєнка), їх літературно-критичний спадок сьогодні вимагає ґрунтовнішого й усебічнішого дослідження. Порівняно з художніми творами та перекладами, ця частина доробку репрезентантів грона значно рідше попадала в поле зору науковців. Мета статті – виявити найважливіші підходи неокласиків до аналізу художнього твору в їх літературно-критичних виступах 20-30-х рр. ХХ ст., охарактеризувати їх жанровий і проблемно-тематичний спектр.

Кожен із репрезентантів «грона», безвідносно до об'єкта й теми наукового студіювання, у потрактуванні того чи того літературного феномену виходив насамперед з іманентних, тобто філологічних позицій. Я.Гординський у монографії «Літературна критика підсоветської України» вирізняє чотири основні методологічні принципи літературно-критичної діяльності неокласиків. Ідеться про ґрунтовне вивчення вершинних явищ української літератури, засвоєння нею «показнішого із всесвітньої літератури», підвищення

літературної техніки письменників, «створення форм власних, не проказаних із Москви» [4, 15].

Одним із найпомітніших «законодавців» літературного життя 20-х років був лідер неокласиків М.Зеров. У науково-критичних статтях, що склали його збірку «До джерел» (1926), він як вибагливий митець і тонкий знавець вершинних досягнень національної та світової літератури аргументовано обстоював пріоритетність високих естетичних критеріїв в оцінках художніх явищ. У гарячих полемічних діалогах з однодумцями й опонентами М.Зеров переконливо утверджував думку про те, що «мистецька критика є ніщо інше, як літературними засобами організований мистецький смак критика». Його критичні студії, за слушними спостереженнями В.Брюховецького, вирізняються особливим викладом думок, що балансує на межі наукового й поетичного стилю, оприявнюють «дар переконливого аргументування своїх суджень» [5, 222].

Секрет силового поля критичних студій М.Зерова – в тонкому чутті естетичної «плоті» художнього тексту, в інтелектуальному вимірі й почуттєвому діапазоні вислову письменника. Для нього неприпустимими були стандартні фрази й зужиті формули. Публікації М.Зерова, як і вся його творчість, приваблюють шанувальників літератури особливою розважливістю міркувань, аналітичним плином думки, несуетністю оцінок і водночас ґрунтовністю занурення в естетичні глибини тексту, широтою інтерпретованого матеріалу, чутливим даром схоплювати найсуттєвіше. Такі «таємниці» лабораторії лідера неокласиків переконують, що критична праця була для нього не рутинним ремеслом, а творчим процесом.

Окрім безпосередніх обов'язків критика (синхронне прочитання художніх творів) та історика літератури (її осмислення в діахронному зрізі), він розробляв і утверджував нові й доволі продуктивні мистецькі ідеї та концепції, пропагував естетичні пріоритети в мистецтві як визначальні, що на них, як відомо, особливо дражливо реагували пролетарські критики.

Сучасні дослідники спадщини М.Зерова одностайні в тому, що, після П.Куліша та І.Франка він був (та й залишається подосі) одним із найяскравіших українських професійних критиків. Дебютував майбутній лідер неокласиків як критик ще в студентські роки. Його пробою пера в цій сфері стала публікація 1912 року в українському педагогічному журналі для сім'ї та школи «Світло». Професійнішою була пізніша рецензія на збірку «Prelude» М.Семенка, опублікована на сторінках «Ради» 1913 року, в якій він категорично заперечував «заїжджених», на його думку, штампів і деструктивних «потугів» сміливого й талановитого футуриста.

Злет літературно-критичної діяльності М.Зерова наступив кількома роками пізніше, коли він редагував «Книгар» (1918-1920 рр.). Саме о цій порі було написано величезну кількість різних за обсягом і тематикою рецензій (на російське видання поеми «Мойсей» І.Франка; на розвідку М.Марковського «Іван Франко»; на творчість О.Олеся, Д.Загула, К.Тетмаєра й ін.), друкованих на сторінках багатьох тодішніх періодичних видань («Книгар», «Літературно-науковий вісник», «Промінь»).

Другим піком активності М.Зерова-критика стала його співпраця з журналом «Життя й революція», редагованим О.Дорошкевичем (1925-1926 рр.). Першою публікацією в цьому часописі була глибока й прониклива рецензія на збірку «Вітер з України» П.Тичини. В «Житті й революції» за 1925 рік М.Зеров умістив 17 оглядів, статей та рецензій. Особливості його критичних студій визначили аналітичність та об'єктивність суджень про кожного письменника, що ставав об'єктом його аналізу. В цьому ряду – В.Сосюра («Володимир Сосюра – лірик і епік»), М.Рильський («Літературний шлях Максима Рильського»), В.Еллан-Блакитний («Василь Елланський»). Писав він і про А.Головка, Ю.Яновського, О.Слісаренка, О.Копиленка, М.Семенка, В.Мисика, М.Бажана й ін.

У відомій статті «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни» М.Зеров накреслив низку конкретних невідкладних завдань, котрі, за його переконанням, стояли перед тодішньою літературною критикою. Він, зокрема, наголошував на потребі «строгіших підходів до оцінки художніх творів», застерігав од «компліментарності, чиношанування, апологетизованого «хатнього патріотизму» [6, 70]. Мистецька вибагливість, високі естетичні

вимоги, що їх ставив М.Зеров до творів українських письменників, зумовлювались не ходовою на ту пору «класовою точкою погляду», а незаперечною професійністю, високою культурою слова, добре розвиненим естетичним смаком, врешті – поетичним талантом. В.Державин цілком справедливо назвав лідера «грона» одним із «найтонших і найгрунтовніших митців літературної критики» [7, 523].

У своїх критичних оцінках М.Зеров не втішався «середнім рівнем» художнього твору, застерігав молодих письменників од літературної «неохайності», нагадуючи, що вони «репрезентують культуру майбутнього». М.Хвильовий в одному з листів писав М.Зерову: «Тільки Ви зі своєю справжньою об'єктивністю, зі своєю ерудицією і тактом можете сказати те слово, якого чекає літературна молодь» [8, 10]. Літературно-критичну діяльність лідера неокласиків організовували, за його ж словами, «три речі»: ґрунтовне засвоєння світового культурного фонду; з'ясування й переоцінка національної літературної традиції; підвищення мистецької вибагливості й технічних вимог до початківців.

Опоненти М.Зерова неодноразово закидали йому «олімпійську» зверхність у ставленні до молодих письменників, байдужість до сучасних суспільних проблем, до перспектив розвитку нової «пролетарської» літератури. Щодо зв'язку із сучасністю, то він ніколи його не декларував. Цей зв'язок був значно глибший і багатогранніший, аніж «оголена» політична тенденційність. Гостро відчуваючи об'єктивну потребу професіоналізму в українській літературі, лідер неокласиків виступав доволі критично (навіть різко) проти фактографізму та «літературної сірятини», однак ніколи не знищував (а таких звинувачень було чимало) жодного письменника. Він завжди виявляв академічну стриманість і коректність, надто коли йшлося про справжній талант, безвідносно до ідеологічної визначеності автора. Тож дещо несподіваною була для тодішньої критики його висока оцінка ліричного хисту «поета революції» В.Сосюри, який прийняв її «не в прогнозах книжників, а у власнім революційнім чині, знав її не з публіцистичних викладок, не з передчуттів «штатного політика», а з особистих вражень «рядового вояка». Більше того, елітарний митець М.Зеров, котрий у пореволюційну добу розхристаного поетичного слова свідомо й послідовно утверджував «життя» класичних канонічних форм, вітав «пролетарський» верлібр В.Сосюри. Він заперечував побутування низькопробного, примітивно уявлюваного верлібру, а не права цієї віршової форми на існування. Тому в його статті про В.Сосюру виокремлено художні знахідки митця, зокрема, «синтаксичну силу» верлібру поеми «Робфаківка».

Дивним, на перший погляд, було й те, що прихильник античності, давнини та віковичних традицій М.Зеров не прийняв історичної тематики В.Сосюри (роман «Тарас Трясило»). Успіхи молодого поета він убачав передусім у відображенні сучасної теми, вважаючи, що особливої зворушливості досягає В.Сосюра-лірик саме в художньому «річищі революції». Для заглиблення ж в історію поетові, на його думку, не вистачило знання інших епох і вміння «уложити факти й спостереження в гармонійно-строгий рисунок фабули». М.Зеров вважав роман «Тарас Трясило» «невдачею» талановитого лірика. Йому не імпонувала «віршова обслона, і навіть мова – словник та морфологія» твору. В.Сосюра, за його спостереженнями, не збагатив «ні фрази, ні лексику, не подумав над одноманітністю своєї чотирирядкової строфи». Все це дало йому підстави для того, щоби визнати роман «монотонним і скучним». Попри очевидне неприйняття епічного стилю В.Сосюри, автор статті усе ж визнавав незаперечно високі мистецькі досягнення поета-лірика (рівновага між образом та музичною стороною вірша, різноманітність ритміки тощо) [9]. Це лише один із багатьох прикладів, що яскраво свідчить про об'єктивність суджень М.Зерова в оцінках літературних явищ, відтак знімає претензії опонентів щодо його зацікавлення виключно формальними якостями аналізованих творів. Неокласик-естет, яскравий прибічник «чистої лірики», високо ставить громадянські тексти І.Франка, сатиричні твори В.Самійленка, політичну поезію В.Еллана-Блакитного, «соціальну» збірку П.Тичини «Вітер з України». В кожному конкретному випадку він виступає як критик і водночас як співавтор письменника, твори якого аналізує.

Цінуючи в особистості митця завперш «іскру Божу», справжній хист, а в літературному творі естетичний потенціал, М.Зеров-критик у своїх аналітичних «операціях» із текстом

нерідко бував категоричним, коли йшлося про сумнівність щодо істинної художності оцінюваного мистецького явища. Його сучасники згадують, що навіть толерантний і коректний П.Тичина, поважаючи М.Зерова як принципового й висококваліфікованого критика, неодноразово обурювався з приводу його різких суджень щодо того чи того твору. Тут важливо застерегтись від звинувачень неокласика у відсутності етичного чуття й наукового такту, якого йому не бракувало ніколи. Це й уберегло його від крайнощів, з одного боку, а з другого забезпечувало від одноплочинності й поверховості в оцінках предмета аналізу. В цьому переконують і його погляди на творчість М.Хвильового, якого він вважав літератором «великої творчої наснаги», борцем за високий рівень художнього слова й за опанування найкращими здобутками світового письменства, митцем експансивного та пристрасного характеру, неабиякого таланту, рівнозначного якому, за його переконанням, не було серед тодішніх українських авторів.

Літературно-критична діяльність М.Зерова характеризується широтою зацікавлень і масштабністю охоплених художніх явищ. У полі його зору перебували твори, що з'явилися у 20-х роках не тільки в Україні, але й в еміграції. Істотно, що він «не відсікав» еміграційних письменників (а така тенденція в радянській критиці спостерігалась) від національного духовного «організму», що уявлявся йому єдиною неподільною цілісністю. Серед молодих еміграційних поетів критик виокремив «безперечно найталановитішого» Є.Маланюка, прозірливо пророкуючи йому літературне майбутнє в рецензії на першу збірку «Стилєт і стилос» (Подебради, 1925). Не приймаючи «декламаційного тону» і «класового обличчя» автора, він доволі високо ставить його художні здобутки («певна витонченість, добірність мови», «впорядкованість фрази і ритму», майстерність «різьбленого епіграматичного стилю»). Інтерес критика привернули естетична природа мистецького факту, закономірності художнього мислення поета, специфіка творчої манери тощо. Йому імпонувала чутливість автора збірки до «староукраїнської» мистецької лінії та патріотичного пафосу («Маланюкові безмірно дорогі його родові, козацько-чумацькі традиції»). Постать Є.Маланюка, отже, вабила М.Зерова передусім своєю прикметністю та яскравістю. Щоправда, він не замовчував тих стилістичних невірностей молодого поета, котрі, на його думку, дещо знижували естетичну вартість його художнього слова («сухість», «законсервованість», «неоправданий поворот на російську морфологію») [10, 133]. Буквально через рік Є.Маланюк присвятить М.Зерову сонет, у якому високо оцінить «співучий мелос» і «відвічний логос» неокласика. Згодом, перебуваючи вже на американському континенті, він знову звернеться до могутньої постаті «суворого майстра», що «не любив приблизних рим» (вірш «М.Зерову», 1959): «Крізь грім доби, крізь хаос гри / Мінливих хвиль, ти бачив Рим / І вседержавну владу мислі...» [11, 544].

Естетичні погляди лідера неокласиків афористично узагальнено в його заклик «До джерел», що відігравав о тій порі неабияку роль у розвої української духовності, в поверненні її до витоків. У статті «Європа – Просвіта – Освіта – Лікнеп» він висловив думку про єдино правильний, за його переконаннями, шлях розвитку літератури: «Ближче до джерел! – от що має стати нашим гаслом [...] Колись Драгоманов говорив, що він не розуміє культурного діяча на Україні без знання мов, безсилою навласноруч зорієнтуватися в здобутках Заходу [...] Вимоги Драгоманова не втратили своєї слушності по сей час» [12, 571].

Оцінюючи сьогодні літературно-критичний спадок М.Зерова, можна констатувати, що з деякими його судженнями можна дискутувати. Проте, як зауважує Н.Бернадська, «їх доцільність зумовлена розумінням тексту «як сукупності чинників художнього враження» (М.Бахтін). Вони, ці критичні зауваги, лише засвідчують велику увагу ученого до літературного твору як феномену естетичного» [13, 38].

Чи не найближчим до М.Зерова у своїх літературно-критичних позиціях був М.Рильський, який обстоював самобутність української культури, її естетичні перспективи у зв'язку з європейським художнім поступом. У більшості рецензій та критичних статей він активно утверджував фундаментальні принципи літературної критики, серед яких основним вважав естетичний рівень твору, його художньо-мистецьку цінність («граційність» рими, краса комбінації віршових розмірів, культура вислову тощо). Саме з таких позицій виступав

М.Рильський на відомому диспуті «Шляхи розвитку сучасної літератури» 24 травня 1925 року, підтримуючи талановитих письменників, що мають «іскру», картаючи літературний несмак, усілякого роду штукарство, «альфаветство» (неписьменність), що виступає в «первісній наготі» у творчості багатьох «літератів». Він категорично виступив проти тих пролетарських критиків, які у формуванні нових критеріїв оцінки художніх творів доходили до повного абсурду. Так, Б.Коваленко пропонував оголосити основним принципом літературної критики «хронологічні мірки», відкидаючи митців «за давністю». М.Рильський, подібно до М.Зерова, наполягав на необхідності засвоєння європейського культурного досвіду: «Та сміливість, з якою наші письменники відмежовуються від Міцкевича, від Гете, від античності, показує, що критичних поглядів у них немає» [2, 18].

Дебют М.Рильського-критика припадає на 1918 рік, коли на сторінках журналу «Шлях» (№ 2, № 10-11) з'явилося кілька його невеликих відгуків про збірки маловідомих поетів Олесь Жихаренка (зб. «Листопад») і Віталія Самійленка (зб. «Рідному краю від хворого серця»). Це були слабкі й недосконалі в художньому сенсі вірші. Саме так їх оцінено в рецензії: «У Віталія Самійленка бачимо лише шаблон, мертву точку, провінціальну сентиментальність, провінціальне «владение стихом» [2, 11]. У книжці Олесь Жихаренка рецензент не знаходить «справжньої поезії, мислення своєрідними образами» [2, 7]. Цінність обох рецензій не стільки в популяризації віршів, що мало чого привнесли в поезію, скільки в окресленні тих основних завдань, що їх ставив критик перед тодішньою українською літературою. Йшлося насамперед про «стремління до абсолютної, «парнаської» досконалості», заперечення «нудних наслідувань», неприйняття «примусової модернізації».

У рецензіях М.Рильського знаходимо цікаві спостереження над поезією сучасників, простежуємо типологію явищ української та світової літератур. Так, аналізуючи «Камену» М.Зерова, він відзначав, що сонети автора на культурологічні теми («Хірон», «Саломея», «Скорпіон», «Олександрія») – це, «може, недорівнянні в поезії нашій зразки вирізьбленої мови, витонченого вірша» [2, 15]. Визначальною ознакою його рецензій стала чітка інтегральна ідея орієнтації української літератури на вершинні європейські явища й водночас ретельне дослідження її національної самоідентифікації. Так, зосереджуючись на культурологічному вимірі поетичних текстів, що склали «Камену», М.Рильський не догматизує ходову тезу критики про «знесучаснення» поезії лідера неокласиків, а розшифровує образний код його сонетів у контексті дихотомії загальнолюдського й національного: «Хіба ви ж не чуєте разом з Ігорем, разом із конем його «далекої вогкості Дону»? Хіба не встає перед вами, як живий, пиворіз Турчиновський? Хіба ви не чуєте, як переливаються прозорі згуки Хінонової «семиствольной цевниці»? І – зрештою – хіба ви не бачите в зеровському Херсонесі сучасного шумливого, весняного, стражданнями і надіями обвіяного Києва, як бачите живу, теплу сучасність у п'есах Лесі Українки» [2, 16].

М.Рильський у цій та інших рецензіях розробляє чіткі критерії естетичних оцінок аналізованих творів. Надійним інструментарієм його критичних студій виступають не лише формалістичні ознаки («витончений вірш», «канонічна форма», «вирізьблена мова»), але й художня енергетика тексту, генератором якої виступає почуттєвий спектр, що «випростовує людську душу». Такою, наприклад, є його рецензія на збірку «Дні» Є.Плужника, в якій автора визнано «поетом ліричної сповіді», що «мучиться чужими муками». Водночас тут чимало місця відведено характеристиці формальних якостей Плужникових текстів («своєрідна система короткого удару», «чіткі лінії», «прозорість», «суворість слова», «недоговореність»), вирізнено «добірність вірша» та «схему складної строфічної будови в поемі «Канів» [2]. Аналізуючи збірку «Проростень» М.Драй-Хмари, М.Рильський свій критичний зір зосереджує на її лексичному багатстві (автор кохається в словах маловживаних або й (маю підозріння) не вживаних зовсім), «майстерному плеканні чотиристопного ямба, немилого нашим апостолам недорікуватого верлібру», «обточеності вірша» й «вишуканості рим». Секретом художності збірки, разом з тим, визнаються її змістові акценти, зокрема, катарсисний характер тієї «ясності та бадьорості», котрі «перейшли через «горнило испытаний» [2].

Солідаризуючись із М.Зеровим щодо нагальної потреби «удосконалювати», «культивувати» українське слово, М.Рильський-критик застерігав письменників від отожднення «строгості форми» із «ремісницькою мертвотністю», «соціальної ваги мистецтва» із «злободенністю». Його літературно-критичні виступи 20-х років виражали всю силу українського художнього процесу й свідчили про титанічну роботу митця над культурою власного духу.

Симптоматичними в цьому сенсі можна вважати критичні студії М.Драй-Хмари («Любов Яновська: До 25-літнього ювілею літературної діяльності»; «Нові матеріали до життєпису Василя Чумака»), П.Филиповича («Лірика Максима Рильського», «Про Михайля Семенка»). Їх ґрунтовне вивчення в загальному контексті літературно-критичного спадку київських неокласиків становить одну з перспективних ліній дослідження методологічної ситуації в українському літературознавстві 20-30-х рр. ХХ ст., виявлення місця філологічної методології репрезентантів «трона п'ятірного» в парадигмі сучасного літературно-критичного дискурсу.

1. Наєнко М. К. Неокласики і філологічна методологія : тільки історія чи жива теорія? / М. К. Наєнко // Філологічні семінари : Неокласики і філологічна методологія літературознавства. – К., 2014. – Вип. 17. – С. 5-11.
2. Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20-ти т. / М. Т. Рильський. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 13 : літературно-критичні статті. – 526 с.
3. Поліщук Я. О. Ревізії пам'яті : літературна критика / Я. О. Поліщук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 216 с.
4. Гординський Я. А. Літературна критика підсоветської України / Я. А. Гординський. – Львів; Київ : УМ-МАН, 1939. – 127 с.
5. Брюховецький В. С. Микола Зеров : [літературно-критичний нарис] / В. С. Брюховецький. – К. : Радянський письменник, 1990. – 309 с.
6. Зеров М. К. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни / М. К. Зеров // Життя й революція. – 1925. – № 11. – С. 67-75.
7. Державин В. М. Поезія Миколи Зерова і український класицизм / В. М. Державин // Українське слово : [хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.] : у 4 кн. – К. : «Рось», 1994. – Кн. 1. – С. 522-541.
8. Листи Миколи Хвильового до Миколи Зерова // Радянське літературознавство. – 1989. – № 7. – С. 3-15.
9. Зеров М. К. Володимир Сосюра – лірик і епік / М. К. Зеров // Зеров М. К. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 505-516.
10. Зеров М. К. [Рец. на кн. : Маланюк Є. Стилет і стилос : Вірші 1923-1924. – Подєбради; Київ, 1925. – 47 с.] / М. К. Зеров // Життя й революція. – 1925. – № 6. – С. 132-133.
11. Маланюк Є. Ф. Поезії / Є. Ф. Маланюк. – Львів : Фенікс, 1992. – 686 с.
12. Зеров М. К. Європа – Просвіта – Освіта – Лікнеп / М. К. Зеров // Зеров М. К. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 568-588.
13. Бернадська Н. І. Естетичний критерій аналізу художнього твору : від неокласиків до сьогодення / Н. І. Бернадська // Філологічні семінари : Неокласики і філологічна методологія літературознавства. – К., 2014. – Вип. 17. – С. 36-45.

Томчук О. Ф. Научно-критический дискурс в наследии киевских неоклассиков.

В статье рассматриваются методологические подходы к анализу художественного текста в литературно-критических выступлениях киевских неоклассиков, определяются основные критерии оценок эстетического уровня текста писателя, факторы его мастерства, достижения литературной техники. Главное внимание сосредоточено на исследованиях М.Зерова и ранних критических выступлениях М.Рильского, на характеристике их жанрового и проблемно-тематического спектра.

Ключевые слова: неокласицизм, текст, научно-критическое выступление, дискурс, статья, филологическая методология, эстетический уровень.

Tomchuk O. F. Scientific and Critical Discourse in the Heritage of Kyiv Neoclassics.

The article describes the methodological approaches to the analysis of fiction texts in literary critical publications of Kyiv neoclassical authors. It also defines the basic criteria of evaluating the aesthetic level of the writer's text, factors of his skills, achievements in literary technique. The greatest attention is focused on studying M.Zerov and early critical publications of M.Rylsky, on the characteristic features of their genre and problematic subject range.

Key words: *neoclassics, text, scientific-critical publication, discourse, article, philological methodology, aesthetic level.*

УДК 821.161.2.09 «20»

**МЕХАНІЗМИ КОДОВИХ ПЕРЕМИКАНЬ
У РОМАНІ ІРЕНИ КАРПИ «ФРОЙД БИ ПЛАКАВ»**

С.В.Форманова

*доктор філологічних наук, професор,**Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського*

У статті проаналізовані особливості перемикання коду в мовленнєвій інтеракції, схарактеризовані прагматичні та стилістичні характеристики цього явища в художньому тексті.

Ключові слова: *код, мовленнєва інтеракція, художній текст.*

Художня мова прозового чи віршового тексту дозволяє краще зрозуміти твір як явище мистецтва, розкрити його ідейний зміст, усвідомити функціональну доцільність та єдність усіх засобів образного вираження. Мова художнього твору «дає письменникові безмежні можливості для показу всіх сфер людського життя в усій їх різноманітності, в розвитку та змінах, і так яскраво, що читач немов бачить змальоване автором за допомогою слів» [5, 124].

Постмодерний дискурс розглядає світ як текст, який насичений лексикою різних жанрів і рівнів. Зміна естетичних напрямів у мистецтві, як правило, зумовлює зміни і в художній мовній картині світу. «Мислителі постмодерну розглядають мову як універсально-загальний репрезентант усього суцього, як метафору, яка означає приблизно те, чим для давніх греків була природа, а саме – матеріальне середовище, у якому ніби розлита буттєва думка», – зазначають сучасні дослідники постмодернізму, розвиваючи тезу далі: «Відштовхуючись від такої метафори, постмодерніст, на відміну від давніх греків, дослухається не до трепету природи, а до гомону мови» [7, 48]. Постмодернізм став логічним розвитком українських естетичних шукань, однак його мовна картина виявилася цілком опозиційною щодо попередньої дискурсивної практики, тобто періоду соцреалізму. Спираючись на концептуальні засади постмодерну, зокрема деструктивність, епатажність, руйнування традицій, інтелектуальність, автори роблять спробу по-іншому подивитися на мову як матеріал творення тексту. Слово перестає бути сакральним, воно – лише засіб для реалізації авторської програми, через це в простір художнього твору потрапляють лексичні одиниці та мовні процеси, які раніше не доводилось спостерігати (розмовна лексика, просторіччя, сленгізми, жаргонізми, перемикання та змішування мовних кодів), а подекуди вилучені з інших стилістичних практик.

Механізм кодових перемикань діє в умовах, коли мовець може обирати мовні засоби з усіх реалій дійсності. Іншими словами, цей механізм використовує різні варіанти мовного вираження комунікативних інтенцій мовця (варіанти можуть належати як різних мов, так і до різних підсистем однієї мови). Перемикання коду (далі – ПК) – це одна з форм мовного варіювання, без якого неможливий процес нормального мовного спілкування.

Прагматичні властивості перемикань досліджували І.Брага 2012; С.Васильєва 1999; Є.Головка 2001; А.Мутиліна 2011; Є.Проценко 2004; А.Русаков 2004; О.Сичова 2005; Ю.Студеничкін 2006; Є.Вольф 1999; А.Росетті 1972; Е.Хауген 1972; А.Швейцер 2009 та ін. Проте механізми кодових перемикань у художньому тексті ще не були предметом окремого дослідження, чим визначається актуальність нашої розвідки.

Метою статті є аналіз прагматичних характеристик ПК у художньому тексті. Мета зумовила розв'язання таких завдань: 1) з'ясувати поняття «перемикання коду» в сучасному мовознавстві; 2) схарактеризувати прагматичні характеристики ПК у художньому тексті; 3) проаналізувати особливості перемикання коду в романі Ірени Карпи «Фройд би плакав».

Термін «перемикання кодів» (кодове перемикання) з'явився від перекладу з англійської code-switching, що означає «перехід мовця у процесі спілкування з однієї мови на іншу залежно від умов комунікації» [2, 28]. Р.Якобсон з цього приводу писав: «Будь-який загальний код має багато форм і є ієрархічною сукупністю різних субкодів, які мовці можуть вільно обирати залежно від функції повідомлення, адресата та стосунків між співрозмовниками» [11, 458].

Дослідники під терміном «перемикання кодів» розуміють «усвідомлений перехід мовця у процесах мовного (зокрема міжкультурного) спілкування з матричної мови (діалекту, стилю) на іншу мову (діалект, стиль), пов'язаний зі зміною параметрів комунікативного акту [1, 181].

При білінгвізмі індивіди володіють двома і більше мовами (кодами) і в межах окремого висловлення можуть їх використовувати [8, 147]. У сучасній соціолінгвістиці сформувалося декілька напрямів дослідження проблеми перемикання кодів у певній комунікативній ситуації: 1) соціологічний (Дж.Фішман, У.Лабов, Дж.Гамперц); 2) психолінгвістичний (соціально-психологічний) (К.Майерс-Скоттон – «matrix language frame model»; 3) культурно-антропологічний (С.Гел); 4) власне лінгвістичний (Ш.Поплак, К.Майерс-Скоттон, П. Майскен) [3]. Це засвідчує, що мовознавці по-різному трактують ПК. У широкому розумінні ПК – це поперемінне використання білінгвом елементів двох і більше мов у межах одного комунікативного акту. На думку О.Швейцера, кодове перемикання є «реакцією комунікантів на зміну соціальної ситуації мовленнєвого акту» [9, 54]. У деяких визначеннях поняття «умови спілкування» звужено лише до соціальної ролі: «Перехід з певної мови або форми її існування (коду, субкоду) на інший код, обумовлений змінами рольових відношень між мовцями у процесі комунікації» [8, 7]. Хоча в цій статті називаються й інші компоненти ситуації спілкування, релевантні для ПК, – адресат, тема повідомлення [8, 9].

Нами здійснюється аналіз прагматичних характеристик ПК у художньому тексті на основі класифікації Г.М.Чиршевої, оскільки ця класифікація докладно описує прагматичні властивості перемикань (включає в себе 10 функцій ПК), і підходить для аналізу художнього тексту. У результаті аналізу авторкою було з'ясовано, що ПК у мові персонажів художніх творів виконують такі провідні прагматичні функції: адресатну, декоративну, предметно-тематичну, емоційну, оцінну, цитатну, гумористичну, металінгвістичну [4, 306]. Ці функції поділяються на дві основні групи: тісно пов'язані з художнім текстом і подібні з живою мовою.

До першої групи належить специфічна для художніх творів функція створення ефекту комунікації:

– *Bonjour! Vous parles francais?* – *підійшла до Марлиного столику симпатична смаглява дівчинка років 19-ти.*

– *Mais oui...* – *здивовано підняла голову Марла.*

– *Vous etes Francaise?* – *дівчинка дивилася Марлі просто в очі.*

– *No. I'm not,* – *дуже серйозно і дуже нейтрально відказала Марла.*

– *Ah, OK. I'm just a Tibetan girl. I like French!* – *Дівчинка розвернулася й пішла так само, як і прийшла. Марла подумала, що все це їй привиділося від сонця, що напекло голову на цьому даху [6, 196].*

Розглянутий уривок допомагає читачеві зрозуміти, що спілкування між героями насправді відбувається за принципом перемикання. Подібні мовні дії надають тексту виразності та образності. При реалізації прагматичних функцій авторка намагається відтворити реальну комунікацію, тому в діалозі присутні як функції, пов'язані з повідомленням суб'єктивної інформації (емоційна, емфатична, впливу, металінгвістична), так і об'єктивної інформації (предметно-тематична, адресатна, цитатна).

Суб'єктивно спрямовані функції більшою мірою створюють мовний образ персонажів, сприяють наданню експресивності й образності твору, ніж об'єктивні функції, як-от:

– *Du vin rouge pour mademauselle? S'il vous plait.*

– **О, сенью**, – чорнявка з кривавими нитями дмухнула на Марлу солодкими пахощами «Chanel Chance», як з'ясувалося вже згодом дівчинка тикнула на одну із пляшечок. Марла кивнула на іншу.

– **Et moi, je prends le «Chateau» Cheers'** – то вже до чорнявки. Дзеленькнули склянки. Марла їсти не поспішала і розмовляти також [6, 110].

Таке кодове перемикання свідчить про вміння мовця адаптуватися у мовній ситуації, тобто із спокійного, лагідного тону головна героїня підсвідомо перемикає мовний код спілкування на обвинувачувальний.

Спираючись на класифікацію ПК, розроблену Дж.Фішманом, Дж.Гамперцом [8, 163-164], ми виділяємо у романі такі механізми кодових перемикань :

1) ситуативне ПК:

а) – **She says she's mine I know she lies...** – Ілля був одружений із дуже красивою чорнявою жінкою, що зачісувала волосся гладко назад, збираючи його в хвоста [6, 123];

б) – **Don't worry? We have enough fuel!** – оголосив капітан пасажирам.

– Сподіваюся, це не будуть його останні слова, – позіхнула Марла, – зазвичай останні слова пілота [6, 120];

2) метафоричне (за Дж.Фішманом):

а) Турбулентність. Такі парфуми були в Марлиної мамі, такий бестселер видав конвеєр Кінга і такого явища страх, як боявся Чікін із мультика «**Cow and Chicken**», що його Марла часто називала «**Cow and Kitchen**». А це в абсолютно всіх мовах вона плутала «рис» і «сир» [6, 120];

б) Відтак у Марлиній голові знову починали з'являтися різноманітні «**She live of Love street...**», схематичні зображення процесів умирання природи тощо, і вона знову плакала [6, 143].

У даних випадках мовець переходить на іншу тему спілкування, свідомо згадавши про якусь подію чи деталь, але при цьому не закінчивши попередню думку.

Відповідно до теорії ПК, розробленої К.Майерс-Скоттон [8, 299], знаходимо у тексті такі кодові перемикання:

1) немарковане ПК - мовець перемикається відповідно до очікувань слухача:

– **О, а ти ким хочеш бути**, – питала Марла у Х'ялмара, чіпляючись ззаду йому за шию й волохачи ногами по землі, – Чукупом чи Мескіпуном?

– Гм... «Чукуп» – це «досить», «мескіпун» – це «навіть якщо»... Певно, буду Мескіпуном.

– **А. Ну тоді я – Чуача.**

– **Це що, weaser?**

– **Ага.**

– **Чудова парочка – Even Though i Weaser.**

– **Отак вони і вмерли.**

– **Чого це вони вмерли?** [6, 73];

2) марковане ПК – мовець свідомо порушує певні прийняті в даному мовленнєвому колективі конвенції та свідомо здійснює перемикання таким чином, що це сприймається співбесідником як відхилення:

– **If Married Divorce Speed!**

– **Beep Beep Don't Sleep!**

– **Speed is the Knife that Cuts Your Life** та купа іншого. Останнє гасло проперло Марлу найбільше, особливо після її рیمейку на **WIFE IS A THE KNIFE THAT CUTS YOUR LIFE** [6, 89].

У наведеному прикладі мовець намагається відійти від прямого питання, перемикнувши розмову на іншу тему спілкування. Від місця перемикання мовних кодів залежить стилістична цілісність думки та всього тексту.

Кодове перемикання у романі найчастіше зустрічаємо:

1) в препозиції:

– **This must be underwater love!** – видихнула Марла в лице своєму дайвінг-інструктору, як тільки вони вигулькнули на поверхню.

– Що, пробач? – перепитав він своєю перфектно-лондонською вимовою.

– А, не важливо... Така була пісня у «Smoke City». Але я не про це. Просто думаю, що знайшла собі новий наркотик [6, с.100];

– **Sorry? But there is someone already...** – задала той епічний переказ Марла. Власне, для неї наявність того «someone» ніколи б не стало на дорозі чи й на півдорозі. Як є уже **someone**, то буде ще й **anotherone** – нам не жалко. Але із Х'ялмаром усе було по-іншому. Марла довіряла йому на сто відсотків більше, ніж собі [6, 106];

2) в постпозиції:

Знизавши плечима, даєш йому ще одного папірця і три монетки – на тобі гроші, та й іди собі з Богом. Дякує і доста щиросердно бажає **Gute Weihnacht** [6, 109];

Минуле інколи любить вриватися в теперішнє, щоби показати, «хто тут головний», і що не все так просто, як уже намалювалося. Минуле, як велетенський паршиво спакований наплічник, котрий якийсь ідіот ще й начепив на тебе так, що дзуськи знімеш без допомоги іншого. Той інший — твій друг Смерть. Деколи минуле скромно підводить її до тебе за руку і, постукавши тобі в лоба, як у двері, каже: «Гм–гм! Я перепрошую, звичайно, але вам капут – **I don't know my future** [6, 63];

3) інтерпозиції:

Гід посміхається і киває головою, щоби потім таки розповісти Х'ялмарові про складнощі, що їх мають колишні **refugees** із поверненням на рідну землю [6, 176].

Кодові перемикання носія літературної мовленнєвої культури на інший тип мовленнєвої репрезентації (наприклад, середньолітературний або фамільярно-розмовний) можуть бути:

а) мотивовані іронією, здійсненням емоційного впливу на співрозмовника, потребою сконцентрувати увагу на прихованому змісті. Порівняймо:

– Схоже на **ленточьку «Міс Світу»**, – зацінила Марла, – або на сватальні рушники. Краса, одним словом. Страшна сила [6, с.79];

б) пов'язані з особистісним ставленням до адресата:

I'm the luckiest girl... – наспівувала Марла, йдучи вологою після дощу алейкою, час від часу збиваючи струмочки зимної води з червоних квітів, що лізли їй прямо до рота [6, 94];

в) спричинені необхідністю зняття емоційної напруги, викликані некоректною мовленнєвою поведінкою комунікативного партнера:

– **You make me sick because I adore you so...** – часто любила наспівувати Марла. Часто вона адресувала ці слова Х'ялмарові. Але ще частіше – самій собі. Тобто, їй би мали адресуватися ті слова, якби мимовільні актанти Марлиних ігор були в курсі лірики MUSE [6, 69];

г) засобом самопрезентації мовця або актуалізацією прийому так званої мовленнєвої маски:

– Така ти вся. Страшно з тобою, – знову повторив Ілля.

– Не бійся, маленький. **Салдат ребьонка не абідім** [6, 96].

За нашими спостереженнями, кодові перемикання найчастіше трапляються стосовно тих «шматків лінгвоментальної дійсності», які потребують неформальних, невимушених, часом іронічно-жартівливих форм мовленнєвого вираження. Оскільки іронія є провідною рисою постмодерної літератури, то стильове перемикання мовних кодів є цілком вмотивованим.

Суб'єктивно спрямовані функції кодових перемикань більшою мірою створюють мовний образ персонажів, сприяють вираженню експресивності й образності роману, ніж об'єктивні функції. Таким чином, прагматичні функції ПК можуть корелюватися з певними функціональними стилями. У романі «Фройд би плакав» вдалося диференціювати ПК, властиві розмовному стилю :

– **Hey you? Bitch! Stay fucking away from him!** – втиснувши обличчя в матрац, шипіла Марла. Просто Х'ялмар збивався на побачення. Сказав він про це так:

– О, до речі. Мені ще треба всучити подарунок одній... дівчинці [6, 59].

Також у тексті спостерігаємо кодові перемикання, які служать для реалізації функціональної специфіки художнього стилю, та надають йому певних рис епатажності:

– *Oh st's such a perfect day? I'm glad I spend it with you!* – смачно потягнувшись за столом (ах, як чудово робити те, що тобі суворо забороняли в дитинстві!), промуркотіла Марла [6, 43];

Марла час від часу боковим зором навіть спостерігала за дівчиною. Згодом та порушила жувальну мовчанку:

– Ду ю спік раин?

– Иии... *A bit. S can understand it quite well but I'm a bit ashmed of speakihg*, – Марла вже тепер бачила, що кобіта не зовсім рубає те, що їй кажуть, тож повторила іще раз, утричі повільніше:

– Я ро-зу-мі-ю де-я-кі сло-ва, але не-доб-ре го-во-рю са-ма [6, 112];

– *And I kissed her – good bye – said all beauty must died...* – Марла потрїпала його русяве волосся. – Пам'ятаєш цю пісеньку?

– Ні, навіть її не знаю [6, 117].

Стильові особливості постмодерних художніх текстів виявляються в перегляді та використанні народної мовної традиції, що є важливим джерелом характеротворення для сучасних українських авторів. Адже мова, «вихоплена з уст народу», з соціального контексту, є основним матеріалом при формуванні художнього дискурсу модерних творів українських письменників. Як зазначає Тамара Гундорова, «стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічна лінгвістична поведінка – усе це дає змогу вислизнути з-під влади офіційної культури й звільнитися від ідолів і масок тоталітарного минулого» [5, 125]. Отже, погоджуючись з вищесказаним, можемо стверджувати, що перемикання коду надають роману «Фройд би плакав» рис епатажності, вирізняючи його серед інших в колі постмодерної літератури. Фразове перемикання на англійську, рідше французьку мови пов'язане, передусім, з вираженням ставлення мовця до адресата, презентацією підсвідомих думок та вражень. Перемикання на субкоди української мови також вважаємо виправданим з точки зору стильової належності роману, де широко використовуються автором уривки з пісень іноземних виконавців, які несуть у собі певний підтекст. Їх ми також зараховуємо до явища «перемикання кодів». Щодо оцінювання будь-якої мовленнєвої продукції, творчого акту мовлення, то такий погляд, на нашу думку, є науково виправданим.

Отже, механізми кодових перемикань у романі Ірени Карпи «Фройд би плакав» упорядковані за принципом тісно пов'язаних із художнім текстом і свідомими відчуттями самих героїв роману. Марковані кодові перемикання передають стан мовця, коли той навмисно порушує певні прийняті конвенції та свідомо здійснює акт перемикання. Авторка поновила практику мовних експериментів, випробовуючи різні механізми кодових перемикань, тобто змінила емотивно-оцінний та експресивний потенціал художнього тексту взагалі.

Здійснений аналіз доводить, що на сучасному етапі українська мова змінюється під впливом англійської. Часто, навіть у побутовому мовленні, відчутні англійські запозичення. Це свідчить про ступінь втрати рідної мови. Перемикання кодів дозволяє молоді епатажувати себе з позиції інтелектуально розвиненої особистості, тому соціолінгвістичні дослідження перемикання кодів дадуть змогу виокремити престижні форми мовлення, що, в свою чергу, дасть право окреслити перспективи розвитку мовної норми й шляхи її оновлення.

1. Бацевич Ф. С. Українсько-російський словник термінів міжкультурної комунікації / Ф. С. Бацевич, Г. Ю. Богданович. – Саки : ПП «Підприємство «Фенікс», 2011. – 284 с.
2. Беликов В. И. Социолінгвістика : [учебник для вузов] / В. И. Беликов, Л. П. Крысин. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 439 с.
3. Брага І. Перемикання кодів: основні напрями соціолінгвістичних досліджень / І. Брага: [Електронний ресурс] : http://sn-philolsocom.crimea.edu/arhiv/2012/uch_25_64_1_p1/041_brag.pdf. – Назва з екрану.

4. Вахтин Н. Б. Социолінгвістика и социология языка : [учебное пособие] / Н. Б. Вахтин, Е. В. Головки. – СПб. : «Гуманитарная Академия», 2004. – 336 с.
5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
6. Карпа І. І. Фройд би плакав / Ірена Карпа : худож.-оформлбвач І. В Осипов. – Харків : Фоліо, 2009. – 238 с. – (Графіті).
7. Лук'янець В. Філософський дискурс на зламі тисячоліть / В. Лук'янець // Філософські студії – 2000. Спеціальний випуск журналу «Гене́за». – Київ : Гене́за, 2000. – С. 45-51.
8. Словарь социолінгвістических терминов / [отв. ред. В.Ю. Михальченко]. – М. : Ин-т языкознания РАН. Научно-исследовательский центр по национально-языковым отношениям, 2006. – 312 с.
9. Швейцер А. Д. Современная социолінгвістика : Теория, проблемы, методы / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1976. – 176 с.
10. Myers-Scotton C. Code-switching / C. Myers-Scotton // The Handbook of Sociolinguistics / Ed. by F. Coulmas. – Oxford : Blackwell, 1998. – P. 149-162.
11. Jakobson R. Linguistics in its relation to other sciences / R. Jakobson // Main Trends of Research in the Social and Human Sciences. – Paris, 1970.

Форманова С. В. Механізми кодових переключень в романі Ірени Карпи «Фройд бы плакал».

В статті проаналізовані особливості переключення кода в речевій інтеракції, охарактеризовані прагматическіе і стилістическіе характеристики цього явлення в художественном тексті.

Ключевые слова: код, речевая інтеракція, художественный текст.

Formanova S. V. Mechanisms of Switching Code in the Novel of Irena Karpa «Freud Would Have Cried».

The article analyzes the characteristics of switching code of speech interaction. Pragmatic and stylistic characteristics of this phenomenon in a literary text are characterized.

Key words: code, speech interaction, artistic text.

УДК 82.091

**CHERCHEZ LA FEMME:
ТОПОС ОРДАЛІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ І АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.**

Д.Ч.Чик

*кандидат філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет*

У статті розглядається топос ордалії – випробування вогнем або водою – у творах «Конотопська відьма» Г.Квітки-Основ'яненка, «The Hunt of Eildon; Being Some Fragments of an Ancient Romance» Дж.Гогга, «Lois the Witch» Е.Гаскелл, «Ivanhoe» В.Скотта. З'ясовуються особливості опису проведення відьомських процесів. Висновується, що у творах топоси ордалії цілком відображають тогочасні ситуації у відповідні історичні періоди: загальний страх перед відьмами та його вплив на всі шаблі влади – від церковної до світської.

Ключові слова: чаклунство, відьма, ордалія, топос, випробування вогнем / водою.

Не зважаючи на всі відмінності історико-культурного та етнічно-психологічного планів, у творах «Конотопська відьма» (1836) Г.Квітки-Основ'яненка, «The Hunt of Eildon; Being Some Fragments of an Ancient Romance» («Елдонське полювання: фрагменти давнього роману») (1837) Дж.Гогга, «Lois the Witch» («Відьма Лоїс») (1859) Е.Гаскелл, «Ivanhoe» («Айвенго») (1820) В.Скотта спостерігаємо зацікавлення психологією відьми та особливостями її перцепції у народній уяві, що найбільш виразно проявляється в топосах судових процесів. Вагомою складовою відьомської теми в літературі є суд над відьмою, що окреслився в окремий мотив, який, не зважаючи на спільну основу, все ж має виразні особливості в різних національних літературах. Тому в статті розглянемо як літературну, так і культурно-історичну специфіку відьомських процесів, які зображені в аналізованих творах. У такому компаративному аспекті зазначені твори ще не розглядалися.

Як відомо, ще з прадавніх часів суди над відьмами набули форм ордалій – випробування підсудного, як правило, водою та вогнем для визначення (не)винуватості. Таке правосуддя вважалося справедливим і неупередженим, адже лише Боже провидіння встановлювало вирок (тож цей суд отримав назву Божого – *judicium Dei*). Судові «випробування водою» були особливо поширені в Європі в період «полювання на відьом» і пояснювалися тим, що вода є чистою стихією й тому не може прийняти в себе зловмисника [2, 480]. Перекладання права судити на природну стихію відбулося ще перед Ренесансом. О.Фрейденберг зауважує відкритий смисл, якого набувають ордалії вже у період середньовіччя, коли випробування вогнем і водою набувають метафоричного значення, бо вони «судять» і визначають винуватість [7, 209]. У такий спосіб Божий суд через дві стихії сакралізує вогонь та воду, наділяє їх високим правом визначати долю людини. Бог через воду та вогонь оприявнює учасникам ордалії своє беззаперечне, істинне та остаточне рішення.

Відновлення язичницьких обрядів в нових формах та й з новим змістом у християнській пізньосередньовічній і новочасній Європі не було з історичної точки зору чимось новим, адже упереджене ставлення до відьом практично було незмінним з прадавніх часів. Сьогодні ми порівняно більше знаємо про часи «полювання на відьом» з тогочасних гримуарів, літописів, документально зафіксованих свідчень, матеріалів судових справ, богословських і демонологічних праць тощо. Хибною є також поширена думка, що узаконена страта відьом характерна для тих держав, де були поширені католицизм (в період діяльності Святої Інквізиції) чи Реформація. Так, ще у збірнику «Еклога» (726 р. (?)), що вперше унормовував законодавство Візантійської імперії згідно з християнськими канонами, чаклунство каралося стратою, як і, до речі, майже 200 років перед тим, у «Кодифікації

Юстиніана»: «Чаклуни і знахарі, які на шкоду людей спілкуються з демонами, підлягають страті мечем» [9, 43]. Таким чином язичницький ритуал розправи над відьмами успішно прижився на християнському ґрунті, набувши тепер нового забарвлення: відьмам інкримінувалося не лише антисоціальне діяння (чаклунство), а й змова з Дияволом проти Христа.

Відьомський судовий процес у провінційному містечку, описаний Г.Квіткою-Основ'яненком у сатиричній повісті «Конотопська відьма», характеризується, як правило, як яскрава ілюстрація звироднілого козацького панства, яке уособлює відсталий і неписьменний сотник Микита Забр'юха. Щоб зрозуміти специфіку описуваної автором ордалії, слід глибше проаналізувати цей епізод у сюжеті. Хоча на початку повісті побіжно підкреслено загальноприйнятту серед козаків династичність сотенства Забр'юх у Конотопі, що непрямо переносить нас щонайпізніше на початок 1780-х років, у тексті є певні історичні маркери, які дозволяють змінити рамки історичного часу. Зав'язка дії відбувається тоді, коли сотник отримує припис від чернігівського полковника вирушати у похід – власне, цей наказ і підштовхнув зарозумілого писаря Пістряка на інтригу проти Забр'юхи з метою зайняти його місце. Конотопська сотня перебувала у складі Чернігівського полку з 1649 по 1654 рік, а після Переяславської ради та низки наступних угод з російським царем Олексієм І Михайловичем вона, як і багато інших козацьких сотень, перейшла до Ніжинського полку, де була аж до 1782 р. Сучасні історики козацтва вважають, що до Ніжинського полку Конотопська сотня відійшла вже у 1651 р. після Білоцерківської мирної угоди між Б. Хмельницьким і комісарами Річі Посполитої [3, 155]. Тому можна припустити, що письменник ідентифікує час зображуваних подій між 1648 та 1651 рр. умисно – це час початку Хмельниччини. Як видається, такі різні історичні маркери універсалізують історичний час, прив'язуючи його у тексті до всього періоду української козащини.

У листі до одного зі своїх кореспондентів Г.Квіткою-Основ'яненко наголошував, що історія про топлення відьом під час засухи є справжньою й відома йому з розповідей старожилів, та й у час письменника подібні судилища не були рідкістю у поміщицьких господарствах [5, 214]. З тексту повісті «Конотопська відьма» знаємо, що ордалія була ініційована підступним писарем, який таким чином хотів дискредитувати сотника перед полковником, а також помститися у такий жахливий спосіб місцевим жінкам, які колись «перейшли йому дорогу». Дивує не легкість, з якою самовпевнений і малоосвічений Забр'юха погоджується на цю авантюру, а готовність усіх козаків і містян брати участь у судилищі. Письменник яскраво змальовує те, як швидко спорожніло місто, коли всі його мешканці завчасно поспішили до ставка, щоби подивитися на цікаве видовище [4, 149]. Характерною є відсутність хоча б абиякого протесту – ніхто з людей не виступив проти самоуправства сотника-самодура та писаря, які без проведення розслідувань та суду одну за одною страчують жінок. Навпаки: підкреслюється повна покора сотнику та його безглуздим наказам, які, як правило, вкладає йому в уста жорстокий Пістряк – Забр'юха навіть змушений йти наперекір писареві, адже той хоче винищити всіх «неугодних» йому жінок. Учасники екзекуції не сумніваються у дієвості давнього способу виявлення відьми й активно беруть у ньому участь.

У повісті «The Hunt of Eildon...» Дж.Гогг населяє шотландські ліси феями, створюючи паралельний казковий світ, який взаємодіє з реальністю. Їм протиставлено відьом та їхнього керівника – демона, які всіляко намагаються знищити фей, спробувавши навіть обмовити їх перед королем, звинувативши у крадіжці дітей, щоправда, безуспішно. У цьому творі письменник розгортає часто повторюваний у його текстах топос рідного села Етрік, яке розташоване в так званому Шотландському пограниччі (Scottish Borders).

Як і в «Конотопській відьмі», у повісті Дж.Гогга зображено боротьбу з відьомством й ініціативу теж бере на себе влада – в особі короля Якова VI та його почту. Автор виокремлює всі фактори, які зумовили трансформацію полювання на оленів у переслідування та винищення відьом: зустрічі короля з незнайомцем, під час однієї з яких останній таємниче зникає на очах усіх мисливців – «розчиняється в повітрі», та чутки про фей та чаклунів, які переконують правителя, що все довкола перебуває у полоні чарів [12, 20]. Через параною

перед змовами король фактично бере на себе судові функції й довіряє розповідям селян, які знають про стару відьму та її шкідництво, але бояться їй завадити. Для вибивання зізнання з відьма та відьом король залучає священика Рубелі – «знавця чаклунства та екзорцизму». Відьом і демона найбільше налякала перспектива бути охрещеними – до справжнього шаленства їх доводить свята вода, якою їх побризкали. Тож кроплення святою водою підсудних тут теж стає ордалією, адже дозволяє успішно визначити чародіїв. Дж.Гогг зауважує, що після кожного спалення відьми король відчував полегшення, адже таким чином він применшував вплив Сатани у світі. Як і в повісті Г.Квітки-Основ'яненка, під виглядом відьми заледве не знищують невинну Пері. Тож, попри майже цілковито казковий сюжет, у тексті проглядається різка критика королівської влади, її цілковита нездатність виносити справедливі рішення, адже вони залежать від волі та переконань однієї особи. Таку ж критику вбачаємо й у «Конотопській відьмі».

У романі «Ivanhoe» В.Скотта судовий процес також ініціює представник влади – Великий Магістр тамплієрів Лука де Боманур. Він звинувачує єврейку Ребекку в чаклунстві – дівчина зачарувала одного з братів, сера де Буа-Гільбера. Брат-тамплієр одразу ж проголошується поза підозрою: те, що він, порушивши статут і обітницю, привіз у пресепторію жінку – лише вплив її відьомських чарів. Магістр, який виконує роль судді, переконаний, що суд над відьмою є судом над злим духом, який допомагає їй у чаклунстві. Процес організується таким чином, щоб у ньому могли взяти участь не лише брати Ордену, а й простолюди. Суддя з'ясовує відмінності у становищі підсудної та «жертви»: обвинувачувана є єврейкою-чаклункою, а постраждалий – старшим лицарем, перцептором, який відомий своєю відданістю церкві та жорстокою боротьбою з язичниками. Тому суддя стає на бік свого брата, який нібито не з власної волі вчинив порушення, бо перебував у полоні чар Ребекки. Розповідь свідка-каліки, якому принесла полегшення мазь, приготована дівчиною, витлумачується як доказ допомоги Диявола. Свідки, на показах яких і мало б ґрунтуватися звинувачення, є або ж зацікавленими в обмові (псевдо-лікарі, чернець та цирульник, які вбачають у Ребеці конкурента), або ж є просто підставними (як ті, що були спеціально найняті настоятелем пресепторії Мальвуазеном).

В.Скотт підкреслює, що про жодне справедливе рішення на таких судах не могло йтися, адже вони виконували і показово-заякувальну функцію, а потрібні рішення були готові завчасно. Навіть несуттєві та зайві факти ставали важливими, якщо так вважав суддя, як, наприклад, покази свідків про незрозумілу мову підсудної, її спосіб молитви та співу, а також одяг дивного покрою. З цілковитою серйозністю і вчені Магістр та пресептори, і неосвічені лицарі та селяни вислуховують вигадані й фантастичні за своєю суттю покази про магічне швидке зцілення пораненої людини («доказом» правдивості слів слугує наконечник стріли) чи перевтілення підсудної у білосніжного лебедя. Письменник з сумом висновує про жахливі наслідки цих безглузких звинувачень у чаклунстві для середньовічного процесу: *Less than one half of this weighty evidence would have been sufficient to convict any old woman, poor and ugly, even though she had not been a Jewess. United with that fatal circumstance, the body of proof was too weighty for Rebecca's youth, though combined with the most exquisite beauty* [13, 422]. Втім, Ребекка на свій ризик хоче скористатися власним правом на суд Божий – через випробування судовим поєдинком – і, з огляду на обставини, замість неї в герці має змагатися доброволець. У цьому видові ордалії змагатися могли тільки рівні: так, лицар міг змагатися з лицарем, але селянин не мав права змагатися з лицарем – вищі соціальні прошарки користувалися й іншими можливостями для уникнення відповідальності або випробування, вони могли, зокрема, скористатися правом присяги [11, 92]. Тож суддя з розумінням сприймає вимогу Ребекки, а перемога в герці її представника трактується як беззаперечний доказ її невинуватості.

Подібним до конотопського й етрікського є суд над відьмою, відтворений у повісті Е.Гаскелл «Lois the Witch». Основою для твору слугували відомі відьомські суди у Коронній колонії Великобританії – Провінції Массачусетської затоки 1692 року, – більш відомі як Салемські судові процеси. Вони стали найчастіше зображуваними в масовій культурі до сьогодення часу, вікторіанська література теж не стала винятком. Як зауважує більшість

дослідників, судові процеси у Провінції Массачусетської затоки показали, що масова істерія з пошуку відьом і чаклунів може бути породжена надмірною відданістю нащадків англійських переселенців-протестантів пуританству. Судові процеси в Салемі мали своїх «теоретиків» – пуританських теологів, які обґрунтовували необхідність переслідування відьом, правильність суддівських методів, можливість впливу Диявола не лише на обвинувачених, а й на свідків, докази вини відьом тощо [6, 170-173].

Е.Гаскелл дотримується загальновідомих фактів про зародження відьомської істерії у Салемі та судові процеси, але це не перетворює її оповідь у документальний нарис – письменниця створює яскраві образи мешканців пуританського міста кінця XVII ст. на тлі розгортання трагічної історії вигаданого персонажа – Лоїс Барклі. Ця 18-річна осиротіла англійка вимушено приїжджає до родини дядька-«схизматика» у Нову Англію. У правірній пуританській родині молоду дівчину не приймають як свою – вона стикається з відвертою неприязню та ворожістю, бо вона – «папістка». На свою біду Лоїс прибуває до міста саме в той час, коли там розпочинається масова істерія через підступи чаклунів. Е.Гаскелл кількома реченнями окреслює, з якою швидкістю поширюються чутки серед легковірного населення Салему, що винуватить в своїх проблемах відьом: *The rumour of witchcraft was like the echo of thunder among the hills. It had broken out in Mr Tappau's house, and his two little daughters were the first supposed to be bewitched; but round about, from every quarter of the town, came in accounts of sufferers by witchcraft. There was hardly a family without one of these supposed victims. Then arose a growl and menaces of vengeance from many a household – menaces deepened, not daunted, by the terror and mystery of the suffering that gave rise to them* [10, 352]. Показово, що попри початок справжнього «полювання на відьом», спровокованого висновком місцевого лікаря про «відьомський вплив», першим, хто запідозрив відьомські підступи, стає старий і «догматичний» пастор Таппау – прототип салемського священика Перріса. Конвульсії, крики та видіння його доньок (очевидно, типові істеричні розлади) під час домашніх молитов переконують пастора в їхньому «диявольському» походженні від відьомських чар. Відтепер, як і в «Конотопській відьмі», звинувачення ґрунтуватимуться на особистій неприязні та упередженнях.

Письменниця намагається розібратися в причинах великого впливу пастора на своїх парафіян. Для цього вона робить екскурс у минуле, коли «партія» Перріса, ортодоксальніша та жорстокіша, перемагає своїх опонентів у місті. Зауважує авторка фанатичність та підступність самого пастора, який у пошуках відьми одразу ж розпочинає допит першої підозрюваної – індіанської служниці Готи – яку, попри обіцянку помилувати в обмін на зізнання, швидко страчують. Відомості про життя індіанки у закритій спільноті, що дотримується християнських чеснот та суворих моральних принципів, зовсім не беруться до уваги. У Готи «виривають» імена інших «відьом» – з благочестивих і набожних родин, на них чекають такі ж випробування. К.Гінзбург прийшов до парадоксального висновку щодо зізнань, які вдавалося отримати в ході таких розслідувань: і підозрювані, і судді існують в одній системі координат – і ті, й інші переконані в існуванні надприродних сил. Тож звинувачена «відьма» часто щиро вірила в правдивість того, в чому зізнавалась, або ж і була практиком магічних ритуалів [1, 34]. Отже, це не було зіткнення різних дискурсів, адже об'єднавчий елемент був тут дуже вагомим.

Лоїс звинувачено на підставі свідчень Пруденс (дівчинки з виразними садистськими нахилами та неврівноваженою психікою, яка намагається вражати своєю жорстокістю) [10, 330]. В імені, обраному авторкою, – Пруденс – також відчувається зла іронія, адже воно означає «розсудливість». Жахливе та безпідставне звинувачення Лоїс «вчені мужі» Салему не піддають жодному сумніву – вона у місті чужинка і, як і бідолашна індіанка, надто вирізняється своїми раціоналістичними міркуваннями в надміру набожній конгрегації. Натхненником всього процесу стає бостонський доктор Коммон Мезер (до речі, справжній учасник подій, письменниця навіть не змінює його імені та прізвища), який є релігійним фанатиком й має дар переконання легковірних і неосвічених слухачів. Е.Гаскелл цитує навіть кілька речень однієї з праць цього священика-«експерта з відьомства», які засвідчують його упередженість. Так, Мезер розповідає про власний випадок виявлення відьми в Бостоні (яка

за національністю була ірландкою – цей факт не міг не вплинути на вибір доктора), котра була «одержима Сатаною», бо могла з легкістю читати «папістські» книги. Від англіканської «Книги загальних молитов» їй ставало легше, але вона ніяк не могла читати «Божого молитовника» пуританського богослова Т.Вотсона чи тримати в руках Катехізис Асамблеї [10, 366]. Схоже, як Е.Гаскелл іронізує стосовно рівня компетентності богослова Мезера, Г.Квітка-Основ'яненко висміює освіченість писаря Пістряка, котрий *...дванадцять год вчився у дяка у школі...* [4, 136]. Зрештою, і в Салемі, і в Конотопі мешканці не помічають марнославства й самозакоханості обох «вчених» проповідників боротьби з відьомством і ревно підтримують їхні дії.

У ордаліях в шотландському Етріку, українському Конотопі, англійській тамплієрській пресепторії й американському Салемі можна зауважити одну спільну особливість, яку виділяє А.Гуревич, аналізуючи причини «полювання на відьом» в період Реформації, й яка, в основному, характерна й для Середньовіччя. Не визнаючи впливу середньовічної космології в Ренесансі та начебто продовження середньовічних процесів над чаклунами, вчений звертає увагу на «людський» фактор у «полюванні на відьом»: саме особливий соціально-психологічний «клімат», який панував серед простих людей (невпевненість і страх (в тому числі перед неврожам, хворобою, війною, смертю, Страшним судом, загробним життям тощо)), постійно провокує паніку та вимоги покарати чаклунок, винних в зумисних отруєннях, чумі, порчі, бездощів'ї тощо. Тож втягнення в загальне «безумство» як високоінтелектуальних кіл, так і неосвічених представників суспільства, пояснюється взаємовпливом у «зачарованому колі» обміну: загальна соціально-психологічна атмосфера впливала на «вчених мужів», а викристалізування демонології в їхніх трактатах детермінувало як особливості судової практики, так і колективну ментальність [2, 486]. Тож в аналізованих творах топоси ордалій сповна відображають ситуації загального страху перед відьмами в певні історичні періоди та його вплив на всі щаблі влади – від церковної до світської.

1. Гинзбург К. Колдовство и народная набожность. Заметки об одном инквизиционном процессе 1519 года // Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей / Карло Гинзбург ; пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. – М. : Новое издательство, 2004. – С. 19–50.
2. Гуревич А. Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства // Избранные труды. Средневековый мир / А. Я. Гуревич. – СПб. : С.-Петербур. ун-т, 2007. – С. 261-547. – (Серия «Письмена времени»).
3. Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького у 1648-1782 рр. / Заруба В. М. – Дніпропетровськ : Ліра, 2007. – 380 с.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Конотопська відьма // Збір. творів у 7-ми т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко; [ред. колегія : П. М. Федченко, О. І. Гончар, Б. А. Деркач, С. Д. Зубков, Д. В. Чалий]. – К. : Наук. думка, 1978–1981. – Т. 3 : Прозові твори. – 1981. – С. 131-191.
5. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. [Лист] до П. О. Плетньова. 8-го февраля 1839 года // Збір. творів у 7-ми т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко; [ред. колегія : П. М. Федченко, О. І. Гончар, Б. А. Деркач, С. Д. Зубков, Д. В. Чалий]. – К. : Наук. думка, 1978–1981. – 1981. – Т. 7 : Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. – С. 214-215.
6. Покровский Н. Е. Ранняя американская философия. Пуританизм : учеб. пособие для гуманит. фак. ун-тов / Н. Е. Покровский. – М. : Высш. шк., 1989. – 246 с.
7. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Фрейденберг О. М. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
8. Чая Д. Антропология як духовна вправа / Чая Даріуш. – Львів : Центр гуманітарних досліджень ; Київ : Смолоскип, 2012. – 88 с. – («Університетські діалоги», № 17).
9. Эклога. Византийский законодательный свод VIII века ; вступ. статья, перевод, коммент. Липшиц Е. Э. – М. : Наука, 1965. – 226 с.
10. Gaskell C. E. Lois the Witch // Cranford and Selected Short Stories / Elizabeth Cleghorn Gaskell. – Wordsworth Editions Ltd, 2006. – P. 307-386. – (Wordsworth Classics).
11. Harding A. Medieval Law and the Foundations of the State / Alan Harding. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 392 p.

12. Hogg J. The Hunt of Eildon; Being Some Fragments of an Ancient Romance // Tales and Sketches, by the Ettrick Shepherd. In 6 vol. / James Hogg. – Glasgow–London : Blackie & Son, 1836–1837. – Vol. III. – 1837. – P. 1-48.
13. Scott W. Ivanhoe / Sir Walter Scott. – [Б. м.] : Penguin Books, 1994. – 528 p. – (Penguin Popular Classics).

Чик Д. Ч. Cherchez la femme: топос ордалии в украинской и английской литературе первой половины XIX в.

В статье рассматривается топос ордалии – испытания огнем или водой – в произведениях «Конотопская ведьма» Г.Квитки-Основьяненко, «The Hunt of Eildon; Being Some Fragments of an Ancient Romance» Дж.Гогга, «Lois the Witch» Э.Гаскелл, «Ivanhoe» В.Скотта. Выясняются особенности изображения ведьмовских процессов. В анализируемых произведениях топосы ордалий вполне отражают тогдашние ситуации в соответствующие исторические периоды: всеобщий страх перед ведьмами и его влияние на все ветви власти – и церковной, и светской.

Ключевые слова: колдовство, ведьма, ордалия, топос, испытание огнем / водой.

Chyk D. Ch. Cherchez la Femme: The Ordeal Topos in the Ukrainian and English Literature of the first half of the XIX century.

The article examines the ordeal topos – a trial by fire or water – in the works «The Witch of Konotop» by G.Kvitka-Osnovianenko, «The Hunt of Eildon; Being Some Fragments of an Ancient Romance» by J.Hogg, «Lois the Witch» by Elizabeth Gaskell, «Ivanhoe» by Sir W.Scott. The features of conducting witch processes and the emphasis on the use of historical information on real courts are analyzed. The ordeal topos fully reflect the real trials in certain historical periods of general fear of witches and its impact on all stages of power – from the church to the secular.

Key words: witchcraft, witch, ordeal, topos, trial by fire/water.

УДК [821.161.2.09+821.161.1.1]«18»

**УКРАИНСКАЯ ЛЕРМОНТОВИАНА XIX ст.
(«I ми, читая, оживаем, і чуєм Бога в небесах» ...)**

Т.С.Шевчук

*доктор филологических наук, профессор,
Измаильский государственный гуманитарный университет*

В статье рассматривается проблема художественной рецепции творчества М.Лермонтова в украинской поэзии XIX ст. Анализируются стихи М.Петренко, П.Гулака-Артемовского, Т.Шевченко, поднимается вопрос о начале переводов лирики Лермонтова на украинский язык. Выдвигается и обосновывается предположение, что образ Лермонтова положен в основу лирического произведения М.Петренко «Недоля» («Небо» во второй редакции), которая в советское время воспринималась как украинская народная песня. Лирика Лермонтова («Дума») также служила источником для украинских травестий («Конец века» П.Гулака-Артемовского). Мотивы путешествия, изгнания, печали, слез, критики морали органично резонировали с эстетическими настроениями других украинских поэтов XIX ст. Особенное внимание уделено исследованию влияния лирики М.Лермонтова на творчество украинского классика Т.Шевченко и его эстетическую оценку наследия русского поэта, что особенно актуально в год 200-летия со дня рождения обоих поэтов. В статье намечены дальнейшие перспективы исследования украинской лермонтовяны.

Ключевые слова: *рецепция, перевод, образ, песня, мотив.*

Украинские поэты XIX в. охотно обращаются к осмыслению гуманистической сути творчества Михаила Лермонтова (1814–1841). Образ поэта, рвущегося к свободе и независимости, вдохновлял многих на написание лирических произведений с эпитафиями из его творчества, переводы и даже травестии.

Стихотворения Лермонтова впервые появились в украинских альманахах в 1840-е гг. Одним из первых популяризаторов стал слобожанский поэт-романтик Михаил Петренко (1817–1862), стихи которого впоследствии были положены на музыку и стали народными песнями («Взяв би я бандуру...», «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю...» и пр.). Например, в сборнике «Найкращі пісні України» (К. : Майдан, 1992) его лирика была опубликована без указания авторства как народная.

Впервые стихотворения Петренко были опубликованы в харьковском поэтическом альманахе «Сніп» (1841), изданном стараниями местного культурного деятеля и поэта Александра Корсуна (1818-1891) [1]. К творчеству и образу М.Ю.Лермонтова имеет непосредственное отношение размещенное в нем стихотворение М.Петренко «Недоля» (1841), открывающееся строками (цитируются в авторской редакции 1841 г.) [2]:

*Дивлюся на небо та й думку гадаю:
Чому я не соколь, чому не лїтаю?*

Выскажем предположение, что в основу этого произведения положен образ и трагическая судьба М.Ю.Лермонтова, несмотря на то, что в критических работах (А.Белецкий, И.Заславский, Ф.Прийма) этот вероятный, на наш взгляд, факт не поддавался углубленному осмыслению. В существующих исследованиях всегда подчеркивается эта связь, но объясняется только в рамках констатации наличия в нем эпитафия из первых двух строк стихотворения Лермонтова «Молитва» («*В минуту жизни трудную, / Теснится в сердце грусть*») и фактом публикации в год смерти русского поэта.

Следует отметить, что во второй авторской редакции этого стихотворения 1848 г., размещенной в «Южном русском сборнике» Амвросия Метлинского (1814–1870), эпитафия исчезает и появляется новое название «Небо».

В пользу гипотезы о роли образа М.Лермонтова в стихотворении М.Петренко «Недоля» приведем следующие аргументы:

1. Наличие упомянутого эпиграфа из стихотворения «Молитва»: *В минуту жизни трудную, / Теснится в сердце грусть* может свидетельствовать как о навеивании определенных лирических переживаний, так и о своеобразном посвящении этого стихотворения русскому поэту.

2. Обращает на себя внимание связь с биографическими фактами из жизни М.Лермонтова. Лирическим героем стихотворения является сирота, однако это не какой-нибудь безродный бедняк, байстрюк или актуальный для украинской литературы образ казака. Это человек, который бежит «от света», что трижды повторяется в тексте (5, 17, 24 строка). Герой считает себя наймытом своей доли, ее приبلудным мальчишкой, нелюбимым, чужим, неродным ребенком с акцентуализацией внимания на концепте «чужой» [2]:

*Далѣко, за хмари, подальше вѣдъ свѣту,
Шукать собѣ долѣ, на горе привѣту,
И ласки у сонця, у зѣрокъ прохатъ,
Й у свѣтѣ ихъ яснѣм себѣ покохатъ.
Бо долѣ ще з-малу кажусь я нелюбѣй;
Я наймѣтъ у неи; хлопцюга приплуднѣй:
Чужѣй я у долѣ, чужѣй у людей....
Хиба хто кохае нерѣднихъ дѣтей?...*

Сложное детство будущего поэта, отсутствие родительской ласки никогда не оспаривалось в лермонтоведении... Пронизывающие его творчество чувство неприкаянности, гонимости, ощущение себя пасынком судьбы и чужаком в обществе легло в основу лирических переживаний и героя анализируемого стихотворения.

3. Фигурирующие в произведении М.Петренко мотивы странничества и изгнанничества, образы сокола, орла, топосы неба, крыльев, туч, ярко выраженная вертикаль земля/небо вызывают массу ассоциаций с образами лермонтовской поэзии («Мцыри», «Тучи» и пр.).

Глубокое влияние творчества М.Лермонтова на мировоззрение и творческую манеру М.Петренко засвидетельствовал его современник, поэт и прозаик Николай Тихорский (1805-1871) в рецензии на выход альманаха «Снип». Критик сочиняет небольшую притчу о Поэзии, которую М.Лермонтов увез на Кавказ, оттуда она попытался добраться назад в Петербург, но не доехала, поскольку ее перехватил поэт Петренко и с тех пор она на малороссийском языке поет думки, ярким примером чего является произведение «Недоля»: «...То-то читаю и журналы и книги – стиховъ много – стиховъ звучныхъ, плавныхъ и даже трескучихъ, а все поэзіи нѣтъ, какъ нѣтъ! Да гдѣ она дѣвалась, наша собственная поэзія? А вотъ видите ли въ чемъ дѣло, я вамъ расскажу небольшую исторію о походе нашей поэзіи: ...Лермонтовъ, уѣзжая на Кавказъ, увезъ съ собой и поэзію, онъ умеръ, поэзія осталась одна сироткой на чужой сторонѣ... Вотъ она думала передумала и рѣшилась наконецъ отправиться опять в Петербургъ; наняла извозчика. – Петренко не промахъ, провѣдалъ какъ-то, что поэзія ѣдетъ на долгихъ въ Петербургъ и какъ нарочно черезъ Харьковъ; въ извѣстный день он и засѣлъ на Холодной горѣ, въ провалѣ. Была ночь, когда поэзія подѣзжала къ Харькову, желая въ полнѣ насладиться Малороссійскою ночью, она вышла изъ повозки, и вперивъ глаза въ звѣздное небо, тихо брела по бульвару, извивавшемуся около дороги; г. Петренко не долго думалъ; схватилъ поэзію, и бѣгомъ съ нею домой. Съ тѣхъ поръ поэзія живетъ въ заперти у г. Петренки; онъ выучилъ ее Малороссійскому языку, и волею-неволею заставляеть ее пѣть думки. Теперь не видать вамъ, господа, поэзіи въ Петербургѣ; г. Петренко до безумія влюбился въ Mademoiselle поэзію; М-lle поэзія очень неравнодушна къ М-г Петренко – слѣдственно они никогда не расстанутся... Думки поетъ не г. Петренко, а поэзія; что я васъ не обманываю, извольте посмотрѣть – вотъ, напримеръ Недоля...» [3].

Существует и третья редакция стихотворения М.Петренко «Недоля», относящаяся также к 1848 г. Она представляет собой слегка сокращенную художественную обработку этого стихотворения, приписываемую Т.Шевченко. Отредактированное стихотворение М.Петренко было обнаружено в рукописях Т.Шевченко 1848 г., первого года ссылки в Оренбург. Источник его знакомства с этим произведением не установлен. В качестве

предположения выдвигаются версии его получения в несохранившемся письме от автора или друзей поэта, снабжавшими его книгами, красками, бумагой. В третьей, шевченковской редакции, «подчищены» слобожанские элементы украинского языка и сделаны некоторые сокращения (21 строка вместо 24). В 1876 году это стихотворение без названия и эпитафии было опубликовано в февральском выпуске львовского ежемесячника «Правда. Письмо литературно-поэтическое» в рубрике «Из неопубликованных поэзий Тараса Шевченко». В 1887 году эту ошибку исправил Александр Кониский на страницах львовского журнала «Зоря», указав на истинного автора стихотворения, чем и обратил внимание общественности на личность и творчество малоизвестного харьковского поэта М.Петренко.

Третья, «шевченковская» редакция стихотворения «Недоля» практически без изменений фигурирует в современных антологиях, утратив оба своих названия и лермонтовский эпитафия. Она была положена на музыку украинским композитором второй половины XIX в., харьковчанкой Людмилой Александровой (с аранжировкой композитора Владислава Зарембы (1833-1902)), после чего это необыкновенное по силе эстетического воздействия произведение приобрело большую популярность. Праправнук Михаила Петренко в интервью газете «Вечерний Харьков» от 7 октября 2013 года вспоминает о том, что знаменитую песню «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю» в 1949 году на концерте, посвященном 70-летию советского вождя, Дмитрий Гнатюк пел в Кремле для Сталина и его гостей, среди которых был Мао Дзэдун. А в 1962 году, знаменитая песня, которая была написана автором под влиянием творчества М.Лермонтова, прозвучала и в космосе: «12 августа 1962 года с космодрома Байконур стартовал корабль «Восток-4», на борту которого находился первый космонавт украинского происхождения Павел Попович, – вспоминает Александр Петренко. – Во время одного из сеансов связи с Центром управления полетов космонавт, нарушив инструкции, спел «Дивлюсь я на небо ...». Оказывается, это была одна из любимых песен конструктора Сергея Королева и именно для него Павел Попович исполнил ее из космоса» [4].

Интересно, что отец Людмилы Александровой, харьковский писатель, врач, фольклорист и краевед Владимир Степанович Александров (1825-1894) издал сборник «Песни» (1880), куда вошло семь переведенных автором «с великорусского на малороссийский язык» стихотворений, три из которых взяты из Лермонтова: «Ангел», «Сон» и «Выхожу один я на дорогу...». Слобожанский вариант украинского языка в середине XIX в. имел мало общего с галицкой версией. Переводы доктора медицины Александрова, мягко говоря, малохудожественны и являются не переводами, а переложением стихотворений Лермонтова на народную речь. Переводчик выступает в роли «тлумача»: «С неба полуночи ангел летел» («По небу полуночи ангел летел»); «В жару полдня в долине Дагестана» («В полдневный жар в долине Дагестана»), «В скорби иду я на дорогу...» («Выхожу один я на дорогу»). Появление этих удивительных переводов оправдывает и прощает только трогательная запись на титульной странице их скромного восьмистраничного выпуска: «Выручка по изданию назначена на памятник Лермонтова»... [5].

Художественными переводами произведений М.Лермонтова занимались многие украинские поэты. Одним из первых к ним обратились Михаил Старицкий (1840-1904), Иван Франко, Степан Руданский, Олена Пчилка (О.Косач-Драгоманова), Днипровая Чайка (Л.Василевская-Березина), Василий Щурат, Николай Евшан и др.

Помимо переводов, существует и ряд переложений по мотивам лермонтовской лирики. Ярким примером служит бурлескная поэма «Упадок века» (1856) харьковского писателя, ученого, поэта Петра Гулака-Артемовского, ректора Харьковского университета в 1841-1849 гг. На создание данного произведения автора вдохновила «Дума» М.Лермонтова, о чем убедительно свидетельствует эпитафия к поэме «Упадок века», которым послужила строка из лермонтовского текста «Печально я гляжу на наше поколень». Оба произведения открываются критикой современных нравов:

«Дума» М. Лермонтова

*Печально я гляжу на наше покоління!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомнения,
В бездействии состарится оно.*

[6, 113].

«Упадок века» П. Гулака-Артемовского

*Як подивлюсь на хист теперішніх людей, '
На витребеньки їх... Та що з ними мороки!..
То, далєбі, дрючок отак би і вхопив,
Та й'ну їх лупцювать, замірків, на всі боки!*

[7, 78].

Украинская версия критики декадентских настроений базируется на бурлескной основе: серьезное содержание излагается низкой лексикой в контексте отвратительной картины всеобщего упадка, обнищания, деградации:

*І все обридло їм, і все їм не в користь;
Тут не вередить їм, а там друге завадить;
Полізкують борцу, ковтнуть галушок з шість, –
Уже й кородяться, що й бабка не порадить.
І марно як жили, так марно і помруть,
Як ті на яблуні червиви скороспілки,
Що рано відцвіли та рано відпадуть.*

... [7, 78].

В конце произведения возникает пародийный образ потомка, надругавшегося над прахом непутового предка:

«Дума» М. Лермонтова

*И прах наш, с строгостью судьбы и
гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.*

[6, 114].

«Упадок века» П. Гулака-Артемовского

*І років через сто на цвинтар прийде внук,
Де грішні кості їх в одну копицю сперли,
Поверне череп їх, та в- лоб ногою стук,
Та й скаже: «Як жили, так дурнями і
мерли!»*

[7, 79].

Особое внимание хотелось бы обратить на вопрос влияния творчества М.Ю.Лермонтова на эстетические взгляды и творчество Т.Г.Шевченко (1814-1861), что представляется актуальным в связи с наличием важных юбилейных дат: в 2014 году отмечается 200-летие со дня рождения обоих поэтов. Несмотря на очевидный интерес Тараса Шевченко к творчеству русского поэта, в исследованиях советских ученых (А.Белецкий, И.Заславский, Е.Кирилук, Н.Крутикова, Ф.Прийма) нет развернутого освещения данного вопроса, который освещался на уровне констатации нескольких энциклопедических фактов. В постсоветское время внимание украинских исследователей было переключено на огромный корпус других малоисследованных научных вопросов: открытие и освещение запрещенной ранее отечественной литературы, освоение опыта западного литературоведения, новых методологий и пр. В то же время, даже поверхностный взгляд на проблему «Шевченко и Лермонтов» свидетельствует о значительном влиянии гениального русского поэта, а обращение к ней в год двух славных юбилеев позволит полнее раскрыть эстетические горизонты украинского Кобзаря.

И в Лермонтовкой (8), и Шевченковской (9) энциклопедии она подается как базовая информация, сводящаяся к констатации нескольких фактов:

1. В 1847 году ссыльный Т.Шевченко обратился с просьбой прислать ему томик произведений Лермонтова и получает его от своего друга, чиновника Оренбургской приграничной комиссии Михаила Лазаревского (1818–867);
2. В Новопетровском укреплении он делает рисунок на тему стихотворения Лермонтова «Умирующий гладиатор»;
3. Посвящает Лермонтову стихотворение «Мне кажется, но сам не знаю».

Отгалкиваясь от базовых фактов интереса Т.Шевченко к творчеству М.Лермонтова, остановимся и на некоторых деталях. В дневнике 1857 г., написанном в последние дни пребывания в ссылке в Новопетровской крепости, в записях от 20 июля на Ильин день по старому стилю содержится воспоминание о посещенной в 1845 году Ильинской ярмарке в украинском городе Ромны. Одним из ярких впечатлений того дня стало выступление московских цыган, которые в заключение своего «дикого-грязного концерта» пропели перед «пьяною публикою» лермонтовские строки:

*Не пылит дорога,
Не дрожат листья,
Подожди немного,
Отдохнешь и ты...*

«Думал ли великий германский поэт, – пишет Т.Шевченко, а за ним и наш великий Лермонтов, что их глубоко поэтические стихи будут отвратительно дико петы пьяными цыганками перед собором пьянейших ремонтеров? Им и во сне не снилась эта грязная пародия» [10, 63-64].

О трепетном, почти сакральном отношении Т.Шевченко к поэзии Лермонтова свидетельствует воспоминание, записанное в его дневнике неделей позже. По его свидетельству, возвращаясь с вечерней прогулки 28 июля 1857 года в Новопетровское укрепление, он сел на камень полюбоваться дикими красотами степной ночи и на память ему пришли лермонтовские строки: *Ночь, – пишет он, – лунная, тихая, волшебная ночь. Как прекрасно верно гармонировала эта очаровательная пустынная картина с очаровательными стихами Лермонтова, которые я невольно прочитал несколько раз как лучшую молитву Создателю этой невыразимой гармонии в своем бесконечном мироздании. Не доходя укрепления, на каменистом пригорке я сел отдохнуть. И глядя на освещенную луной тоже каменистую дорогу, и еще раз прочитал:*

*Выхожу один я на дорогу,
Предо мной кремнистый путь блестит.
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
[И] звезда с звездою говорит» [10, 72].*

Это был не единственный случай наслаждения Т.Шевченко лермонтовской музой в часы уединения, зафиксированный в его дневниках. Запись от 15 июня 1857 года: «Утро было тихое, прекрасное. Иволги и ласточки нарушали изредка только сонную и сладкую тишину утра. С некоторого времени, как мне позволено уединяться, я чрезвычайно полюбил уединение. Милое уединение! Ничего не может быть в жизни слаще, очаровательнее уединения, особенно перед лицом улыбающейся, цветущей матери Природы. Под ее сладким волшебным обаянием человек невольно погружается сам в себя и видит Бога на земле, как говорит поэт» [10, 17]. Нетрудно прочитать в последней метафоре отсылку к лермонтовской строке *И в небесах я вижу Бога* («Когда волнуется желтеющая нива»). Замена топоса небес на топос земли состоялась произвольно, под впечатлением получаемого удовольствия от красоты земной природы, в гармонии которой прослеживается божественное, небесное начало.

Лирика Лермонтова не могла не отразиться в поэтическом наследии Шевченко. В стихотворении последнего «Пророк» слышатся отголоски одноименного произведения, однако в его основу положено иное содержание. Это библейская история об основателе Израильско-Иудейского царства Самуиле (к которой украинский поэт возвращается в стихотворении «Саул»), по сюжету которой за просьбу народа к пророку дать им царя он миропомазал на трон будущего тирана. Строка *Ликует буйный Рим* из стихотворения Лермонтова «Гладиатор», к которому Т.Шевченко сделал художественную зарисовку, по всей вероятности, отзывается в его поэме «Неофиты» [11, 254].

Говоря о проблеме «Лермонтов и Шевченко», нельзя не привести хрестоматийной цитаты из письма последнего к другу Лазаревскому, отражающую ту степень нетерпения и жажды чтения, которую испытывал ссыльный поэт по отношению к творчеству любимого автора. «Ну что же делать, когда негде взять, пришлите ради поэзии святой Лермонтова хотя

бы один том, великую превеликую радость пришлете с ним вашему благодарному и бестолковому земляку (пер. с укр. мой. – Т. Ш.)» [12, 39]. Той же зимой с подобной просьбой он обратился и к другому приятелю, украинскому помещику Андрею Лизогубу (1804-1864): поискать в Одессе издание стихов Лермонтова. Через полгода, в письме от 22 апреля 1848 года Шевченко напоминает Лазаревскому о своей просьбе относительно издания стихов Лермонтова, уверяя, что погибнет в крепости без книг.

Долгожданный томик Т.Шевченко получил, по всей вероятности, в 1849 г. от брата Лазаревского Василия (1817-1890), также служившего чиновником при Оренбургской комиссии. В начале 1850 г. под впечатлением прочитанного он посвятит русскому поэту стихотворение «Мне кажется, но сам не знаю». Оно состоит из трех частей: сатирической медитации по мотивам переселения душ; лирическое обращение к Лермонтову; благодарственное послание М.Лазаревскому за присланное издание.

В первой части Т.Шевченко выражает убеждение в том, что великие грешники переселяются в свиней, купающихся в грязи так, как прежде купались в грехах. Среди них, уверен он, в первую очередь власть имущие, деяниями которых были пролиты реки слез и моря крови. Те, кто прожил жизнь как лютые звери, не сомневаются поэт, непременно становятся свиньями.

Переход ко второй части стихотворения открывается вопросами «Де ж ти? Великомучениче святий? Пророче Божий?», демонструющими, на какой пьедестал поднимает Лермонтова украинский лирик. Он полагает, что в изображенной им художественной картине мира переселения душ безвременно погибший поэт остался среди людей и, как Присносущий, святым ангелом всегда витает между ними. Эта часть глубоко лирична и резко контрастирует с ядовитыми инвективами обличительного вступления:

*Ти, любий друже, заговориши
Тихенько-тихо... про любов
Про безталанну, про горе,
Або про Бога, та про море,
Або про марне литу кров
З людей великими катами.
Заплачеш тяжко перед нами,
І ми заплачемо... [11, 221].*

Поэзия Т.Шевченко очень эмоциональна, несмотря на обилие брутальных сцен и сатирических деталей. Возможно поэтому часто встречающийся в лирике Лермонтова мотив слез глубоко тронул и взволновал его, равно как и других украинских читателей: *И верится, и плачется / И так легко, легко* («Молитва»); *И кровь кипит – и слезы из очей* («Сосед»); *И слезы, слезы потекли, Но тут я плакал без стыда* («Мцыри») и пр.

Посвящение заканчивается словами уверенности в том, что святая душа поэта жива, она продолжает жить в своих святых речах, воздействуя на души людей. И это воздействие настолько сильно, что, как и великий русский поэт в момент лирического откровения видит Создателя («Пока волнуется желтеющая нива»), так и каждый читатель «слышит» Бога в небесах:

*І ми, читая, оживаєм
І чуєм Бога в небесах (Там же).*

В словах благодарности к М.Лазаревскому за ту великую услугу, которую он ему оказал, прислав томик стихов Лермонтова, Т.Шевченко уверяет, что своим благим поступком друг «открыл ему дверь на свободу», «оживил», внушил надежду и вселил веру в Бога:

*Надію в серце привітаю,
Тихенько-тихо заспіваю
І Бога Богом назову (Там же).*

Хочется обратить внимание на тот факт, что после возвращения из Оренбурга Т.Шевченко навестил М.Петренко в местечке Лебединое в июне 1859 г., с которым ранее лично знаком не был. Напомним, что именно в 1848 г., период активных просьб Шевченко к

товарищам прислать ему томик Лермонтова, он собственноручно переписал посвященное русскому поэту стихотворение Петренко «Недоля». Так двух украинских лириков в определенной мере объединила восхитительная лермонтовская муза...

Возвращаясь в вопросу образа М.Лермонтова в украинской поэзии XIX в., следует указать на ряд других посвященных ему стихотворений. Перспективами исследования данной темы является анализ стихотворений «К портрету Лермонтова» (1884) украинской писательницы и поэтессы Людмилой Василевской-Березиной (1861-1927), известной под псевдонимом Чайка Днепровая (в частности, в сопоставительной характеристике с одноименным стихотворением В.Брюсова, датируемым 1900 г.); «Орел подстреленный» (1897) поэта и украинского культурного деятеля рубежа веков Николая Чернявского (1867-1938).

1. Сніпъ, українській новорочникъ. Рјкъ первій. / Александръ Корсунъ. Друковано в университетській штампарні. – Харківъ, 1841.
2. Сайт, посвященный поэту Харьковской школы романтиков первой половины XIX века Михаилу Николаевичу Петренко. Режим доступа: <http://www.дивлюсьянанебо.com/golovna>
3. Тихорский Николай. Рецензія на Українській новорочникъ Сніп Александра Корсуна // Маякъ, журналъ современнаго просвѣщенія, искусства, и образованности. – Санкт-Петербургъ, 1842. – Т. V, Кн. IX, Гл. IV. – С. 11-13.
4. Кадомская Е. Известную «народную» песню написал харьковский поэт // Вечерний Харьков от 7.10.13. Режим доступа: <http://vecherniy.kharkov.ua/news/83304/>
5. Песни, с великорусского на малороссийский язык переложив Вл. Александров. Харьков: Печать М. М. Гордона, 1880. – 8 с.
6. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. – Т. 2: Стихотворения. 1832-1841 / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) [Ред. Н. Ф.Бельчиков]. – М.-Л. : Издательство АН СССР, 1954. – 386 с.
7. Гулак-Артемівський П. П. Твори. – К.: Дніпро, 1978. – 159 с.
8. Лермонтовская энциклопедия. АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) [Гл. ред. Мануйлов В. А., Редкол.: Андроников И. Л., Базанов В. Г., Бушмин А. С., Вацуро В. Э. и др.] – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 746 с. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/lermenc/default.asp>.
9. Шевченковская энциклопедия. Научная электронная библиотека Оренбургского государственного университета. Режим доступа : http://artlib.osu.ru/site/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=148.
10. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. / Т. Г. Шевченко. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 5. – 496 с.
11. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. / Т. Г. Шевченко. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 2. – 784 с.
12. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. / Т. Г. Шевченко. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 6. – 632 с.

Шевчук Т. С. Українська лермонтовіана XIX ст. («І ми, читая, оживаєм, і чуєм Бога в небесах» ...)

Висувається та обґрунтовується припущення, що образ Лермонтова покладений в основу ліричного твору М. Петренка «Недоля» («Небо» у другій редакції), який за радянських часів сприймався як українська народна пісня. Лірика Лермонтова («Дума») також послужувала джерелом для українських трагедій («Кінець века» П.Гулака-Артемівського). Мотиви мандрівки, вигнання, смутку, сліз, критики моралі органічно резонували з естетичними настроями інших українських поетів XIX ст. Особливу увагу приділено дослідженню впливу лірики М.Лермонтова на творчість українського класика Т.Шевченка та його естетичну оцінку спадщини російського поета, що особливо актуально в рік 200-річчя з дня народження обох поетів. У статті окреслено подальші перспективи дослідження української лермонтовіани.

Ключові слова: рецепція, переклад, образ, пісня, мотив.

Shevchuk T. S. Ukraininan Lermontoviana of the XIX century («I ми, читая, оживаем, і чуєм Бога в небесах» ...).

The article deals with the problem of M.Lermontov's art works reception in the Ukrainian poetry of the XIXth cent. The poetries of M.Petrenko, P.Hulak-Artemovsky, T.Shevchenko are analyzed, so as the question of the start of Lermontov's lyrics translation into Ukrainian. The hypothesis that the Lermontov image is the prototype of the lyrical character of Petrenko's poem «Misfortune» («Sky» in the second edition), which in Soviet times was seen as a Ukrainian folk song, was put forward and justified. The Lermontov lyrics («Duma») became the source for Ukrainian travesty («End of the Century» by P.Hulak-Artemovskiy). Motives of wandering, exile, sadness, tears, moral critics naturally resonated with the experience of other Ukrainian poets of the XIXth cent. Special attention was paid to studing the impact of Lermontov's poetry on the work of Ukrainian classic poet Taras Shevchenko and his aesthetic assessment of the Russian poet's heritage, which is like especially important in the year of the 200th anniversary of the birth of both poets. The article outlines the prospects for further study of Ukrainian Lermontoviana.

Key words: *reception, translation, appearance, song, tune.*

УДК 821.111(73)-32.09

ABOUT THE PROBLEM OF GENRE SYNTHESIS IN THE PROSE OF NEW JOURNALISM AND IN T.CAPOTE'S NONFICTION NOVEL

Ю.О.Чирва

асистент,

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

The article deals with the peculiarities of genre synthesis in the prose of New Journalism and in T.Capote's novel «In Cold Blood». During our research it was found out that one can see two stable tendencies in the American literature of the second half of the XXth century. On the one hand, literature resembles journalism, factual reality, on the other hand, journalism borrowed different techniques from fiction. That's why studying T.Capote's creative work is very important. He has made an original genre experiment – a nonfiction novel «In Cold Blood».

Key words: *New Journalism, genre, nonfiction novel, fact, document, T.Capote «In Cold Blood».*

At the modern stage of the development of native study of literature the necessity of new interpretations of the brightest phenomena of the American literature of the XXth century becomes evident. The presence of the intentions of genre experiments and innovations in the American literature of the second half of the XXth century met the expectations of that time. The originality of «In Cold Blood» by T.Capote is possible due to the combination of various views, of factual documentary material and its literary journalistic and psychological interpretation.

The aim and tasks of the research are to analyze synonymous variety in the American literature of the XXth century, which combined journalistic and art techniques and to reveal the peculiarities of genre synthesis in T.Capote's nonfiction novel.

Paraphrasing the statement of the famous publicist M.Riabchuk «the history of a lot of problems is mainly the history of words», we can say that the history of «nonfiction» is mainly the history of a word [6, 30].

The American study of literature hasn't advanced greatly in the aspect of the definition of «nonfiction literature luring» for the last half of the century. Nowadays the concepts such as «literary journalism», «new journalism», «documentary narrative», «creative nonfiction», «nonfiction novel», «journalistic novel», etc. function as synonyms in science though they are not always synonymous. The synonymous variety of literature of fact in the USA of the XXth century confirms the fact that we deal with a rare phenomenon of a new form of literature which combined journalistic and art techniques.

Modern American literary dictionaries define nonfiction literature as that which is based on facts [8; 10, 734; 18]. Mark Kramer, former director of the Nieman Program on Narrative Journalism, refers nonfiction to the narrative journalism [15].

Belinda Carberry calls nonfiction as New Journalism and recommends the students of journalism to study three novels that exemplify New Journalism or journalism of the 60s and 70s of the XX century. They are the books by Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer [12]. W.G.Nicholson, the teacher of New Journalism, states that the literary form of nonfiction surprised the practitioners and dismayed literary establishment [16, 55]. A creative approach to the documentary narrative is the peculiarity of the nonfiction literature. The document or fact as the basis of the text is an indispensable peculiarity of this literature.

Nonfiction novel is the narrative based on the facts about real events (mainly received in the result of journalistic investigation) which are narrated using dramatic techniques. The forefather of this genre in the USA is Truman Capote who in 1965 wrote the true crime novel «In Cold Blood», which he labelled «nonfiction novel». Hunter S.Thompson, Norman Mailer, Tom Wolfe who tested the form's «original» concept, are considered to be the followers of T.Capote. The writer and editor G.Garrett wrote about the reasons of emergence of nonfiction novel in the USA of the XXth

century: «the real world was too wild for fiction but the hard facts of it could be tamed and arranged in a narrative form» [13, 474]. Some scientists refer a nonfiction novel to a historic novel which depicts real social events by means of fictional techniques in combination with historical documents, private interviews [7, 194].

In his book «The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel» (1976) Mas'ud Zavarzadeh employs the term «nonfiction novel» to describe a genre of prose narrative which is neither fictional nor factual. The scientist argues that the nonfiction novel articulates an unresolved tension between the two modes (fictional and factual) which he terms «factual». The author of the factual narrative deals with «preternaturally strange and eerie» facts in a purely phenomenalist fashion [9, 402]. The teacher of New Journalism J.M.Bailey states though the popularization of factual and fictional about which M.Zavarzadeh writes, as obsolete and which between the objective and subjective point of view. M. Zavarzadeh writes that nonfiction novel is the foremost narrative form in contemporary American literature and the reasons of the development of this form are the increasing of social problems in society [9, 402].

In the book «Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel» (1977) J.Hollowell considers the novels «In Cold Blood», «Miami and the Siege of Chicago», «The Armies of the Night» and «The Electric Kool-Aid Acid Test» to be «the best nonfiction novels that reveal a moral vision that may serve as a guide to the persistent human dilemma common to man in all eras», and also «the best form of writing...with startling inventiveness, the unusual self-consciousness about the historical importance of the 1960s» [9, 401].

Still M.Zavarzadeh and J.Hollowell pay tribute to the «reality-outstrips-fiction» thesis. The inability of novelists to make sense out of reality has led to the decline of the traditional novel in favor of forms such as nonfiction (zero interpretation) and transfiction (over-interpretation or fabulism). The new genre was the result of mess in the society which J.Hollowell calls as the epistemological «crisis of the XXth century».

The researches of M.Zavarzadeh and J.Hollowell are a great contribution to the analysis and estimation of the debatable literary form.

Lee Gutkind defines the novel «In Cold Blood» by Truman Capote as a creative nonfiction reading like fiction but which isn't fiction. Creative nonfiction uses the combination of journalistic techniques: the style of cinematography, dialogues, inner monologues, descriptions, revealing real situations that can and have changed the world, trustworthiness (even more than it could be expected), and only unchecked facts are presented in the style of the classical novel [14].

The scientist D.Pizer introduced the term «documentary narrative», the features of which are the writer's emphasis on details; namely: the names of people and places, the full listing of the objects in a room or the contents of a suitcase («the effect of documentation») including verifiable documents and quotations. D.Pizer thinks that the «passage of time» is a structural device of the narrative, that's why chronology is its characteristic feature. The author of the «documentary narrative» must be exact about the events in relation to time and it contributes to the effect of the documentary authenticity. What does D.Pizer understand under «the art of documentary narrative»? The author imposes the theme upon the event portrayed by means of his selection, arrangement, and emphasis of the details of his documentation and of his narrative. His theme may be an interpretation of a large phase of experience which the event illustrates [19, 106].

Though the American scientists label this debatable form of prose in different ways, still, it is a form which remains within the constraints of facts as a basis of the narrative, defined by actuality like in journalism; and it employs the literary techniques like in fiction. The author tells us the story based on his personal thinking (in the form of a novel).

Why did 1960s of the XXth century give birth to the rise of «hybrid» genres of literature?

In 1960 a senator-democrat John F.Kennedy became the president of the United States that led to the promotion of reformatory activity which was labelled as the program «New Frontier» (the increasing of economic, scientific, technological potential of the country, welfare of the population). «Period of changes» has come: the society became more frank; the generation of youth who searched for their place in life appeared. J.Kennedy's youth and energy personified this period. However, his assassination in 1963 and the USA involvement into the Vietnam conflict caused anti-

government mood, disappointment and distrust. Literature was aimed at noting spiritual depression in which the nation was. The writers were interested mainly in psychological changes which happened in the American consciousness. In their works they portrayed in details anxious inner world of the characters – characters who wanted to cognize themselves, «to listen to» their emotions. The second half of the 1960s is characterized, on the one hand, by the situation the deepening of spiritual depression in the country and, on the other hand, by the active striving for overcoming the depression. The latter made the depression deeper. The opposition to the government became more active: students' protests, racial disorders, «the Negro revolution», the American Indian Movement («Red Power»), youth labor organization, antiwar military movements, protests in front of the Pentagon, moratoria, demonstrations, burning call-up papers, the intellectuals' (writers') wish to influence the spiritual climate in the country, «new left», hippies, yippies, etc. This difficult situation resulted in the emergence of a new form of literature – a various one which sometimes reacted to the changes in people's thinking.

The political and emotional climate of America, the paradoxicality of the existence of the contemporary Americans who faced the new facts, complicated to realize, the further loss of faith in the American myths, the abrupt transition from counterculture, «pop art» in the Christian morals, Oriental mysticism, existentialism, psychoanalysis, romantic world grief, the latest inventions in psychiatry, anarchical theories, yoga, dadaism, psychological alienation, sexual permissiveness, cult of drugs, – all this contributed to the crisis of the American literature. The school of a New Yorker with its high grade, quiet ethical criticism of the American values wasn't anymore a trend in literature. An increasing interest in literature of fact and documents, i. e.: reports, autobiographies, literary biographies, travel notes, memoirs, economic, historical, philosophical, political and sociological essays, is associated with the loss of faith in the artistic imagery.

The facts of the social and political life were either included into the novels in a journalistic form or served as the starting points of storytelling or dictated the novelists genres of the travel and documentary notes (M.McCarthy «Vietnam», 1967; «Hanoi», 1968, etc.) or peculiar stories-documents, diaries, reports in the literature of New Journalism in the 1960s – 1980s. The writers of the school of a New Yorker began to recreate the state of the society which was successfully characterized by Norman Mailer: «Americans have double life, and our history is flowing in two rivers, one of them is invisible, another one is subterranean; one is the history of politics which is concrete, factual, practical and unbelievably dull ... another one is a subterranean river of untapped, ferious lonely and romantic desires, that concentration of ecstasy and violence which is the dream life of the nation» [3, 276]. The boundary between the fiction and documentary prose, the novel and reporting was disappearing. This process is going on nowadays [1].

The consideration of the famous Czech poet, the master of journalistic genre Jan Neruda is still actual as to this phenomenon: «As the circle of our life is graving, the circle of things which we can describe artistically in literature is growing too. Fact as it is doesn't satisfy the readers, they want this fact to excite not only their feelings but mind» [2, 100].

America hadn't felt such a need in variety of the life material for the whole period of its existence. Even Muckrakers (1910 – 1920s) couldn't compete with that interest in facts and documents of the period. Contrary to the novel of «new sensuality» which stated that it was more important «to sense» than to know a new literary trend called «new journalism», «parajournalism», «literature of ideas» appeared. In B.Lounsbery's opinion, the essence of New Journalism is using themes which are constant for the American literature and journalism, among them is the conflict of the personality and society and peculiar force of influence of «the American dream» upon the personality [4, 3]. The representatives of this trend had the aim to react to the events immediately using fictional techniques. The works of the New Journalists can be compared with a research. Clay Felker, the editor of New York, once said: «We had to do something TV couldn't do. It wasn't enough to give interpretation. We had to give style, too» [16, 57].

New Journalists wanted to reproduce personal sensations as if they shifted the reader «inside» the created world. New Journalists thought that new form of storytelling had to combine the elements of formal structure of the novel and actual topical character of a newspaper chronicle so as to create some synthesis of journalism and nonfiction, the last had to be documentary factual and

was approximate to the newspaper and other mass media in its political actuality [5, 435]. The tendency of the most possible converging of literature and journalism led to the unusual popularity of «hybrid forms».

The principal advocate of the New Journalism was the author Tom Wolfe. The documentary basis of his novel «The Electric Kool-Aid Acid Test» is the life of the hippie commune Merry Pranksters which is shown by means of the letters of the head of the commune Ken Kesey, a 40-hour film made by the travelling hippies, tapes and interviews with the members of the commune. The book received the status of contemporary classics and it is still considered to be one of the best works devoted to the 1960s. One of the first manifestos of the New Journalism is the letter of T. Wolfe in the form of the article «There Goos (Varoom! Varoom!) That Kandy-Kolored (Thphhhh!) Tangerine-Flake streamline Baby (Rahghhh!) Around the Bend (Brummmmmmmmm...) (there are the sounds of the automobile in the brackets) which was published under the title «The Kandy-Kolored Tangerine-Flake streamlike Baby». In 1973 (when New Journalism had been existing for 10 years) T.Wolfe published the theory of New Journalism which became a manifesto of a group of writers (D.Breslin, G.Talese, J.Didion, etc.) [5, 435].

New Journalism was criticized in America in the 1960s. D.Markis, P.Anderson, D.Reston wrote that the reports contained only «bare» facts and thought that interpretative reporting should not only describe the event but explain its essence. The famous journalist D.Macdonald dismissed the new literary style as «parajournalism is a bastard form exploiting the factual authority of journalism and the atmospheric license of fiction» [16, 55]. A new term «new nonfiction journalism» emerged. A few critics condemned the main assumption of New Journalism; they believed that the writer had to be at the centre of the events and that the classic distance between the author and the subject had disappeared.

New Journalism was contemptuously called «parajournalism». They said that the combination of literary and journalistic techniques created a «defective genre» – neither journalism nor literature. The authenticity, which T.Wolfe stated, was unauthentic as intentional mix of facts and fiction led to faction and when one couldn't understand what was real. A new literary form seemed to be «ephemeral», «just an entertainment». The critic Pauline Kael considered «non-criticality» to be a serious disadvantage of New Journalism as this literature «excited» the youth negatively and it wasn't ethical [16, 55]. T.Wolfe that New Journalism «didn't evaluate the material»: all the New Journalists pay sufficient attention to the analysis and account of the material though they didn't do it as moralists. The main claims to T.Wolfe and other representatives of the school referred to the way they wrote turning around the conception of objective character which was sacred for traditional journalism. But the documents and facts received by means of interviews or letters, diaries, tapes, newsreels became the basis of the works of New Journalism. Ignoring the reality, abstracting from it was considered to be an anachronism. A considerable part of the works in the 1960s contained either lyric recreation of claims of the contemporary torn spirit or venturesome self-destruction or self-derision or «intracranial game» [3, 156]. H.Tompson described crimes and criminals in details («Hell's Angels», «The Strange and Terrible Saga»); John Sak joined the army in Vietnam and showed this agony in his works; Gail Sheehy depicted prostitution in Manhattan in details. Already famous writers who chose New Journalism as their new method – Norman Mailer and Truman Capote – brought honor to the new trend.

Norman Mailer in «Armies of the Night» (1968) is an eyewitness of the events, a reporter and a character. He includes the quotations from the reports of other journalists, real characters, a number of details and scenes which will stuck in our memories for a long time, explains historical events in his text. «Miami and the Siege of Chicago» is an authentic book: it includes the speeches of congress, and satirical portraits of the candidates for the Presidency, the events of the youth protest rally in Linkoln Chicago park are depicted. A Mailer-reporter presents the documentary materials, and a mailer-writer is lost in thoughts about the reasons of the events, he extends his journalistic observations, correlates real events with the main character-novelist who realizes how everything is going on.

Truman Capote initiated an essentially new trend – New Journalism – in the American literature in the 1960s. T.Capote referred to the authors who searched for the new literary forms and

made bold experiments with the traditional genres transforming them in contrast to the contemporary conditions. In the American prose of the 60s it became apparent in the author's creation of the nonfiction novel (according to his own definition) («In Cold Blood. A True Account of Multiple Murder», 1965). The combination of different aspects of views, contemplations, of documentary material based on facts and literary journalistic and psychological interpretation is the basis of the author's experiment. In his work the writer had to change a lot according to the traditional genre canon – both a character and style and genre. T.Capote compared genre of his book with «the stylistic equation»: «It was like trying to solve a quadratic equation with the X-in this case, the subject matter – missing... I had no natural attraction to the subject matter; it just suddenly meshed into the equation» [17]. For that matter genre hadn't just been changed but actually was initiated by the author.

By his novel «In Cold Blood» Capote proved that there was not only the author of the work in front of us who combined the depths of philosophical concepts with the art virtuosity but also the creator of something considerably greater than a text, images or ideas. The accurate depiction of the circumstances of characters' lives, preserving the sequence of deeds and even movements, reproduction of living language which creates the feeling of authenticity of the depicted events and makes the reader an eyewitness of these events, – were the most important factors for the writer. Despite the «factuality» of the narration and due to the «reporting» principles, the novel is saturated with emotions, descriptions of feelings and emotional experience. The writer comprehends the existence of «the little man» who is in the boundary situation through his own existence. It led to the modification of the artistic textual structure of the work.

The documentary authenticity of the book «In Cold Blood» by T.Capote is evident, the subtitle proves it: «A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences». The authenticity of the novel «In Cold Blood» is confined to one sentence in the author's Acknowledgements: «All the material in this book not derived from my own observation is either taken from official records or is the result of interviews with the persons directly concerned, more often than not numerous interviews conducted over a considerable period of time» [11, ix]. Though the book lacks a bibliography, time-charts and notes (evident features of the documentary narrative), however, the reader gets impression of «documentary authenticity» due to the author's extensive use of special kinds of «official records» – letters, diaries, written statements, and even an article in a scientific journal, speeches of judges, lawyers and psychiatrists – the records which T.Capote identifies and quotes. The most important technique of the «documentary authenticity» of the novel «In Cold Blood» is a direct quotation from the numerous interviews conducted over a considerable period of time and quotations in the form of monologues, dialogue or snatches of conversation within authorial comment and summary narrative. T.Capote believed in the benefits of the technique of direct quotation of speech of the characters. Much of this quotation in the novel is in the form of conversation with an anonymous journalist or acquaintance. A direct quotation is a technique associated with the New Yorker «profile» and the novel «In Cold Blood» was apparently written with the aim of initial publication in the magazine (Capote didn't deny that the stylistic techniques which he used in the novel were inherent to nonfiction novel, published in magazines).

Thus, Capote's novel is an example of the «experimental narrative» and as well as a form of the higher journalism. The modern writer is confronted by the problem both as an observer and as a maker. «Documentary narrative of T.Capote, with its contrapuntal striking of the chords of 'truth' and 'art', appears to have found favor not only because it 'solves' this problem but because it proclaims its solution loudly and clearly» [20, 118].

The concept nonfiction belongs to the categories which are not only reinterpreted but also renovated by every new generation of scientists, critics and writers. This literature emerges from the true everyday reality and makes a document a literary art fact, that's why it can't be a subject of every author. Nowadays such notions as nonfiction, nonfiction novel, «documentary literature», «literary journalism», «new journalism», «documentary narrative», «creative nonfiction», «journalistic novel», «prose narrative», «nonfiction journalism», «alternative journalism», «interpretative reportage», «parajournalism», etc. function as synonyms though it isn't always correct. The synonymous variety which referred to the XXth century American nonfiction literature

in affirms: we deal with the rare case of emergence of literature which combined journalistic techniques with the techniques of fiction. Having such a variety of meanings which emerged in the American cultural discourse, the term labeled by T. Capote is widely used: «nonfiction novel is a serious new art form that contained neither the persuasiveness of fact nor the poetic altitude fiction is capable of reaching». The term nonfiction novel means a large text, narrative based on the facts, creativity in contents and form, novelty and aesthetic attraction, emphasizing on discourse reasoning in our research. Its peculiarity is, first of all, in conversion life material into aesthetic art, in poetic comprehension of a real event, re-embodiment of real individuals in the characters of literature. The fundamental combination of documentation, reportage and art approach doesn't enable to refer nonfiction works to any of them. The subject matter, account of the events, especial connection with the time, actuality, expressiveness unite nonfiction with the reportage; the presence of authentic documents and facts unite nonfiction with documentation; plot. Character, imagery do the same with fiction. Nonfiction literature is a problem because of its boundary state.

The research of the nonfiction novel «In Cold Blood» showed that T. Capote didn't defraud us, he really wrote an unprecedented work in all senses, especially, concerning genre. In crucial period of social development the actualization of this genre demanded the author's great dedication and outstanding talent as the comprehended material generated the need in a new form. The work «In Cold Blood» has got the world's recognition and has become a literary tendency of art typical for the American literature from the early 1960s.

1. Ван Спанкерен К. Література Сполучених Штатів / Кетрін Ван Спанкерен. – Б. м. : Інформаційне Агенство США, 1994. – 142 с.
2. Гаек И. Литература факта / Иржи Гаек // Вопросы литературы. – М., 1965. – № 12. – С. 100-110.
3. История зарубежной литературы после Октябрьской революции. В 2 ч. Ч. 2 / под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 560 с.
4. Коновалова Ж. Г. «Американская мечта» в художественно-документальной литературе США второй половины XX века: автореф. дис... канд. филол. наук : 10.01.10 / Коновалова Жанна Георгиевна ; Казанский гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина. – Казань, 2009. – 20 с.
5. Писатели США о литературе : в 2 т. Т. 2 / под ред. М. Тугушевой. – М. : Прогресс, 1982. – 454 с.
6. Рябчук М. Дилеми українського Фауста: громадянське суспільство і «розбудова держави» // Слово і час. – 2000. – № 11. – 271 с.
7. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms / M. H. Abrams. – The USA : 9 Heinle & Heinle, a division of Thomson Learning, Inc. Thomson Learning, 1999. – 366 p.
8. Babylon English-English [Електронний ресурс] / Babylon's Dictionary. – Режим доступу : <http://dictionary.babylon.com/language/english-english/babylon-english-english> (10.10.2010).
9. Bailey M. J. Reviews of John Hollowell «Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel»; Mas'ud Zavarzadeh «The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel» / Jennifer M. Bailey // Journal of American Studies. – Vol. 12. – Cambridge University Press on behalf of the British Association for American Studies, 1978. – Vol. 12. – № 3. – P. 401-402.
10. Boyd C. D. Spotlight on Literature / Candy Dawson Boyd [and others]. – New York, Farmington : Macmillan McGraw-Hill, 1997. – 744 p.
11. Capote T. In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences / Truman Capote. – N. Y. : First Vintage International Edition, February 1994. – 347 p.
12. Carberry B. The Revolution in Journalism with an Emphasis on the 1960's and 1970's [Електронний ресурс] / Belinda Carberry // Yale-New Haven Teachers Institute. – Vol. IV. – 1983. – Режим доступу : <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1983/4/83.04.05.x.html> (12.11.10).
13. Garrett G. Then and Now : In Cold Blood Revisited / George Garrett. – The Virginia Quarterly Review, Summer 1996. – 530 p.
14. Gutkind L. The Art of Creative Nonfiction Writing and Selling the Literature of Reality Wiley Books for Writers Series [Електронний ресурс] / Lee Gutkind. – 1997. – Режим доступу : http://www.goodreads.com/book/show/635627.The_Art_of_Creative_Nonfiction (2.10.2011).

15. Narrative journalism [Електронний ресурс] / the Creative Commons Attribution-Share Alike License. – 2011. – Режим доступу : http://en.wikipedia.org/wiki/Narrative_journalism (10.02.2012).
16. Nicholson W. G. Teaching the New Journalism // The English Journal. National Council of Teachers of English. – Vol. 65. – 1976. – № 3. – P. 55-57.
17. Norden E. Playboy Interview: Truman Capote [Електронний ресурс] / Eric Norden // Truman Capote : Conversations : Literary Conversations Series. / M. Thomas Inge. – University Press of Mississippi, 1987. – 374 p. – Режим доступу : books.google.ru (8.01.11).
18. Offutt Ch. The Devil's Dictionary of Literary Terminology. Words into Hypes [Електронний ресурс] / Chris Offutt // Literature & A(k)ademia. – 2008. – Режим доступу : www.poormojo.org. (12.10.2010).
19. Pizer D. Documentary Narrative as Art: William Manchester and Truman Capote // Journal of Modern Literature. – Vol. 2. – Indiana University Press, Sept. 1971. – № 1. – P. 105-118.
20. Plimpton G. Truman Capote: in which various friends, enemies, acquaintances, and detractors recall his turbulent career / George Plimpton // Truman Capote's In Cold Blood : A Critical Handbook / edited by Irving Malin. – Belmont, California, 1968. – P. 25-43.

Чирва Ю. О. До проблеми жанрового синтезу у прозі «нового журналізму» та в nonfiction novel Т.Капоте.

У статті розглядаються особливості жанрового синтезу у прозі «нового журналізму» та в романі Т.Капоте «З холодним серцем». У процесі дослідження виявлено, що в американській літературі другої половини ХХ століття можна простежити дві стійкі тенденції: з одного боку, художня література тяжіє до публіцистики, до фактографічної дійсності, з іншого боку, журналістика запозичує різноманітні прийоми белетристики. Література стає або документальною і не підлягає законам художньої прози, оскільки поєднує в собі репортаж і журналістику, або філософію і тоді виявляє нові якості. У цьому зв'язку важливим видається звернення до творчості Трумена Капоте (Truman Streckfus Persons, 1924-1984), котрий здійснив оригінальний жанровий експеримент – створив nonfiction novel «In Cold Blood. A True Account Of Multiple Murder» / «З холодним серцем. Правда історія одного вбивства та його наслідків» (1965).

Ключові слова: «новий журналізм», жанр, nonfiction novel, факт, документ, Т.Капоте «З холодним серцем».

Чирва Ю. А. О проблеме жанрового синтеза в прозе «нового журнализма» и в nonfiction novel Т.Капоте.

В статье рассматриваются особенности жанрового синтеза в прозе нового журнализма и в романе Т.Капоте «Хладнокровное убийство». В процессе исследования выявлено, что в американской литературе второй половины ХХ века можно проследить две тенденции: с одной стороны, художественная литература тяготеет к публицистике, к фактографической реальности, с другой стороны, журналистика заимствует разные приемы у белетристики. В связи с этим важным представляется обращение к творчеству Трумэна Капоте, который осуществил жанровый эксперимент – создал nonfiction novel «Хладнокровное убийство. Правдивая история одного убийства и его последствия».

Ключевые слова: новый журнализм, жанр, nonfiction novel, факт, документ, Т.Капоте «Хладнокровное убийство».

МОВОЗНАВСТВО

УДК 81'23

**ДЕЯКІ ФАКТОРИ ВАРІАТИВНОСТІ
РОЗУМІННЯ ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ**

Н.В.Акімова

*кандидат філологічних наук,**Кіровоградській інститут державного та муніципального управління*

У статті проаналізовано, як актуальні тенденції розвитку суспільства ускладнюють розуміння інтернет-текстів, зокрема новинної інтернет-комунікації. До таких тенденцій віднесені: надмірне збільшення обсягу потрібної для сучасної людини інформації; надто швидкі для осмислення темпи технічного розвитку та перманентна несвідома підміна цінностей.

Ключові слова: *інтернет-комунікація, розуміння, варіативність, девіація.*

Проблема варіативності розуміння активно досліджується з 80-х років минулого сторіччя на усіх рівнях мови. Особливий внесок у розв'язання цієї проблеми зробили М.Д.Голєв, М.П.Колесников, Л.Г.Кім, О.О.Лаптева, Н.В.Сайкова, Л.О.Черняхівська та ін. У межах цих досліджень були розглянуті специфічні фактори, що зумовлюють варіативність розуміння. Але будь-які специфічні фактори походять із загальних. Це справедливо і стосовно інтернету. Тому метою цієї розвідки є аналіз універсальних причин варіативної інтерпретації інтернет-тексту.

Універсальні фактори варіативності розуміння пов'язані з розвитком суспільства в цілому, вони об'єктивні та мають цивілізаційний масштаб. Ці фактори відображають загальні тенденції розвитку людства і мають конкретний вияв у ознаках інтернет-комунікації (віртуальність, інтерактивність, нелінійність, синдикація, дистантність, опосередкованість, синхронність, персональна анонімність та можливість архівування [1; 2; 3; 4; 5; 6]). Соціальні, історичні та культурні тенденції вплинули також на специфіку мови інтернету (зокрема зумовили варіативність, гібридність, мультимедійність, використання «смайликів» і специфічних скорочень, високий ступінь проникності, колективне співавторство і співредагування тексту, насиченість неологізмами, недотримання мовних норм, необмеженість у виборі мовних засобів, схильність до мовної гри, фрагментарність, функціонування особливого мовленнєвого етикету, презентативний характер [2; 3; 6; 7; 5 та ін.]). Загальнолюдські тенденції розвитку сучасного світу опосередковано репрезентовані в особливостях сайтів новин (відсутність цензури, гіпертекстовість, можливість електронного пошуку, постійного доступу з будь-якої точки світу, необмежений наклад, низька собівартість, оперативність та персоналізація, широке використання жаргону, інвективів, термінів [2; 3; 8 та ін.]). Зокрема універсальними факторами варіативності, на нашу думку, є такі:

- 1) значне збільшення обсягу потрібної для сучасної людини інформації;
- 2) надто швидкі для осмислення темпи технічного розвитку;
- 3) перманентна несвідома підміна цінностей.

Розглянемо кожен із них у межах зв'язків зі специфічними особливостями інтернету та сайтів новин.

Фактор 1. Надмірне збільшення обсягу потрібної для сучасної людини інформації зумовило такі риси інтернет-комунікації, мови інтернету та сайтів новин, як нелінійність, синдикацію та гіпертекстовість, колективне співавторство та співредагування тексту.

Нелінійність тлумачиться як можливість непослідовного прочитання тексту, перескакування у спеціальних місцях, можливість вибору реципієнтом порядку ознайомлення з інформацією. Швидке накопичення знань сприяло тому, що сучасна людина має знати набагато більше, ніж її батько чи дідусь, з метою адекватного орієнтування в

умовах життя. І чим раніше вона дізнається про все це, тим краще адаптується. Охопити такий обсяг даних послідовно і швидко дуже складно, якщо взагалі можливо. Тому індивід змушений обирати найголовніше сьогодні, завтра і т.д., і в такому порядку уривками засвоювати інформацію. Відповідно починають виникати спеціально організовані тексти, що потребують саме такого прочитання. Вони зручніші, мабуть, тому все більше молодих людей інших текстів майже не читає. Водночас нелінійність сприяє поширенню уривчастих текстів, стилю неповних речень. Крім того, нелінійні тексти будуються переважно зі смислових доміант, з них вилучається будь-яка додаткова інформація, вони нагадують тези або згорнутий конспект, що сприяє девіантності текстової структури. Як наслідок, бачимо тексти, що складаються здебільшого з неповних речень, де часто відсутні дієслова. Але такі тексти сприймаються більш зрозуміло. У процесі тлумачення нелінійного тексту читач збільшує первинний текст у 75% випадків, намагаючись інтерпретувати згорнуті мовні одиниці та узгодити між собою різні фрагменти анонсу. Для цього задіюють механізми ймовірнісного прогнозування та еквівалентних заміни. Користувачі несвідомо вірять у можливість засобами тлумачення та перестановки слів виправити «ушкоджений» текст.

Синдикація характеризується повним або частковим використанням інших сервісів інтернету як джерела інформації, що дозволяє ефективно працювати з даними. В інтернеті все взаємопов'язане. Встановлення нових зв'язків між раніше відомими фактами сприяло значному збільшенню інформації, створенню тотального гіпертексту. Пізнання стає неперервним, захоплюючим та азартним. Реципієнту важко відволіктися або призупинити цей пошук. На будь-яке питання пропонуються тисячі, а іноді й мільйони відповідей. Їх усі не можливо осягнути. Проте можливості людського мозку вичерпні, на відміну від інформації в Мережі. Людина швидко втомлюється, не помічаючи цього. Перестає сприймати побіжні значення слів, неточно інтерпретує зміст тексту, не бачить авторської оцінки й ідеологічного підтексту, несвідомо засвоює маніпулятивні настанови. Наприклад: опитуванні вважають, що довжина тексту в межах десяти слів суттєво не впливає на його складність для розуміння, проте в умовах експерименту відновити довгий текст виявилось значно складніше, ніж короткий (текст із чотирьох слів змогли правильно відтворити 31% респондентів, тоді як текст із десяти слів – жоден). Отже, провідним механізмом розуміння виступає апперцепція, у безкінечному інформаційно-комунікативному просторі людина губиться і прагне відшукати відоме.

Коллективне співавторство та співредагування тексту є рисою, характерною не лише для мережевих ЗМІ, а насамперед для сучасного мовлення в цілому. Коллективне авторство породжує фрагментарні, обірвані та штучно поєднанні тексти, наприклад: *«Весті.net: гігант пал жертвою хакера, а «Яблоко» подвела «Голубая жаба»* [9]. Семантичні зв'язки тут слабкі. А немотивоване поєднання привертає увагу читача, спрямовуючи її на прихований сенс. Між тим подібні явно девіантні тексти позитивно сприймаються аудиторією, у них вбачається певна гра з читачем.

Фактор 2. Надто швидкі для осмислення темпи технічного розвитку зумовили такі риси: інтерактивність, дистантність та опосередкованість, необмежений тираж, низьку собівартість, оперативність, збереження стенограми та легкість оновлення змісту.

Інтерактивність тлумачиться як прагнення до взаємодії. Технічні революції минулого століття сприяли значній автоматизації праці. Сьогодні працювати можна майже не замислюючись над тим, що робиш. Алгоритми та технології поширилися далеко за межі технічної сфери і проникли у людську діяльність. Але підсвідомо особистість відчуває штучність такого спілкування і прагне відшукати шляхи справжньої інтеракції. Одним із способів стала інтернет-взаємодія, опосередкована умовами конкретного сайта. Через спілкування у Мережі людина прагне виразити себе, власне бачення світу, породжуючи, точніше, компілюючи при цьому тексти, наприклад: рос. *«Вы еще не родили? Тогда расскажите об этом на Facebook!»* [10]. Якість цих текстів не задовольняє потреби комунікантів, іноді викликає непорозуміння, ускладнює взаємодію. Варіативні тексти породжують труднощі розуміння змісту для 80% користувачів.

Дистантність і опосередкованість свідчать, що інтернет-комунікація відбувається на відстані за допомогою технічних засобів, а це в свою чергу збільшує ймовірність шуму. Зазначені властивості також обмежують звичайний контекст, мінімізуючи зовнішні опори для адекватної інтерпретації, чим сприяють появі та розширенню девіантних текстів. Між тим експериментально встановлено, що успішність інтернет-комунікації залежить від близькості мовної свідомості автора й реципієнта: найбільше адекватних інтерпретацій девіантних текстів отримано для анонсів з укрнету (три чверті усіх правильних тлумачень), менше – для анонсів з рунету (чверть), жодного – для анонсів з байнету. Крім того, технічна опосередкованість ускладнює процес рецепції, авторитетний датський фахівець у галузі веб-дизайну Я.Нільсен експериментально довів, що читання тексту з монітора займає на 25% більше часу, ніж з паперового носія [11].

Необмежений наклад та низька собівартість стала можливою завдяки технічному прогресу, виклад інформації на сайті значно дешевше друку. Проте така перевага нівелювала багато обмежень. Тепер написати можна більше (до речі, на багатьох сайтах новин випуск завжди передбачає приблизно однакову кількість новинних анонсів), що призводить до перевантаження читача інформацією. Обсяг текстів збільшується, а відтак часто знижується якість. Різного роду помилки – не рідкість на сайтах новин.

Оперативність трактується як прагнення якнайшвидше повідомити новину. Завдяки технічним можливостям в інтернеті новини з'являються за кілька хвилин після події. Проте часто такі повідомлення недостатньо продумані і некоректно сформульовані, зокрема: «*ASUS Transformer Pad TF300 получил Android 4.1 Jel ...*» [12].

Збереження стенограми та легкість оновлення змісту стали можливими завдяки інтернету. Тепер користувач може легко зіставляти інформацію, відшукувати подібну та прослідковувати зв'язки. Автор може вносити у свій електронний текст будь-які зміни, оскільки останні можуть бути датовані й авторизовані. На сайтах новин сторінка оновлюється кілька разів на день, а відшукати попередні випуски іноді досить складно. Крім того, потрібна новина може бути вже видалена з архіву. Суттєво також, що версії однієї сторінки різними мовами різняться не лише змістом, а, навіть, і переліком новин. Може бути іншою також авторська оцінка повідомлення, а це ускладнюватиме емоційну ідентифікацію з автором (в цілому ж зазначимо, що варіативність тексту ускладнює сприйняття оцінки у 65% випадків). Девіації у розумінні новинних текстів можуть виникнути у випадку, коли реципієнт спів зіставляє новину на сайті у різних мовленнєвих версіях.

Фактор 3. Перманентна несвідома підміна цінностей, зокрема зниження престижу освіти, зумовила такі ознаки інтернет-комунікації, мови інтернету та сайтів новин: персональну анонімність, відвертість, персоналізацію, мультимедійність, насиченість тексту неологізмами, специфічними скороченнями, недотримання мовних норм, йдеться про необмеженість у виборі мовних засобів, схильність автора до мовної гри, особливий інтернет-етикет.

Персональна анонімність визначається як створення власного образу в інтернеті. Переважно це вигаданий або покращений образ власного я. Анонімним він вважається тому, що комуніканти знають про вас лише те, що ви хочете сказати. А якщо образ набрид, його легко видалити і репрезентувати зовсім інший. Така легкість створення особистості у Мережі навіює відчуття безпосередності спілкування й водночас безвідповідальності при цьому. Стає модно бути анонімом. Це прирівнюється до свободи. Між тим тексти, продукovanі індивідом, іноді не узгоджуються з його образом, комунікативною та соціальною роллю, що значно ускладнює розуміння. При інтерпретації подібних текстів реципієнти змушені збільшувати початковий текст, намагаючись доповнити його завдяки механізму еквівалентних заміन так, щоб він став зв'язним. Реципієнти прагнуть виправити або хоча б зрозуміти авторські помилки. Рідше читач спрощує такий текст (прагнучи прибрати «зайві» слова) або транспозиціонує (спроба засобами перестановки слів виправити текст). На думку професора Т.М.Колокольцевої, персональна анонімність іноді сприймається як вседозволеність і сприяє поширенню грубої лексики [8].

Відвертість означає, що при реєстрації на сайті особиста інформація про користувача стає відкритою або для всіх, або для зареєстрованих користувачів того ресурсу, де розміщується така інформація. Отже, співрозмовники ще до початку спілкування знають досить багато один про одного. Особиста інформація, що вимагається при реєстрації, інколи використовується неналежним чином. З іншого боку, комунікант несвідомо передбачає, що його співрозмовник ознайомлений з анкетною. Насправді, це не завжди відповідає дійсності. Так виникають комунікативні девіації порушених очікувань. Це явище властиве сайтам новин. Назва кожного новинного сайту включає, як правило, власне назву та логін. Проте випадкові читачі сайту (яких може бути більше ніж постійних) не звертають на це увагу. Наприклад, український сайт «LB» представляє себе як лівий берег, тобто опозиція, що навряд чи зрозуміло усім їх читачам. Сайт «Хартія'97» назвою натякає на подію, відому багатьом білорусам, але аудиторія цього сайту значно ширша. Подібна ситуація складається і з назвами інших популярних новинних сайтів.

Так, під персоналізацією розуміємо пристосування тексту до інтересів певного кола користувачів. У прагненні привернути увагу та розширити коло читачів копірайтери часто пристосовуються під стереотипні цінності. У текстах новинних анонсів персоналізація реалізується через тематичну підбірку новин та авторську оцінку тексту, наприклад: *«Где живут ЦИКабра, процветун и другие твари»* [12]. Загальнолюдські цінності підміняються значимостями сьогодення. Не дивно, що на сайтах новин переважає критична оцінка поданої інформації. Але виявлена цікава особливість: чим більше слів в анонсі, тим менш критично та більш об'єктивно він сприймається.

Мультимедійність передбачає поєднання різних форм подачі інформації: графічно, візуально (зображення), аудіально (звукова доріжка) тощо. На сайтах новин нерідко спостерігаємо поєднання тексту з малюнком, що мало б призвести до полегшення розуміння за рахунок використання додаткових змістових опор у вигляді ілюстрації. Проте у випадку з варіативними текстами це не так. Зображення часто лише ускладнює сприйняття тексту. Реципієнти переважно заміщують текст малюнком, аналізуючи значення останнього. Якщо ж зміст ілюстрації незрозумілий, користувачі звертаються до тексту, використовуючи його як допоміжне джерело інформації. Загальновідомо, що зображення сприймається менш критично, ніж текст, це відкриває можливості для маніпулювання.

Насиченість тексту неологізмами з одного боку свідчить про сучасність автора, з іншого – про актуальність новини. Неологізми використовуються ніби пароль, їх розуміння має свідчити, що автор та читач говорять однією мовою. Проте розуміння неологізмів ускладнене, їх значення не кодифіковані. Здебільшого реципієнт лише приблизно розуміє, що хотів сказати автор. Деякі неологізми важко співвіднести навіть з конкретною сферою використання, наприклад: *«Фотограф перетворив античні статуї на хінстерів»* [13]. До того ж нові слова не лише називають нові поняття, вони несуть нові цінності. Як приклад, для сучасної молоді Флобер – це винахідник патрона малого калібру, а не відомий письменник. Разом зі значенням неологізмів несвідомо засвоюється і їх аксіологія.

Широке вживання специфічних скорочень (наприклад: *«МН: Битва за Раду»* [14].) досить поширене та добре помітне явище, мета якого – уявне спрощення найскладнішого. При інтерпретації тексту на місці скорочень з'являються різні лексеми та неозначені займенники, що свідчить про їх девіантність. Крім того, мова, насичена скороченнями, впливає на ціннісні орієнтації людини, стає модним вживання аббревіатур, це ніби засвідчує компетентність мовця, однак така розмова втрачає сенс, коли ускладнено зворотній зв'язок. Декодування аббревіатур відволікає від критичного сприйняття тексту.

Порушення мовних норм, зокрема необмеженість у виборі мовних засобів – найяскравіший приклад несвідомої підміни цінностей. Задля додаткової експресії мовець ладен пожертвувати уявленнями про вихованість. Але грубе мовлення, хоча і справляє сильне емоційне враження, далеко не завжди зрозуміле для комунікантів. Наприклад: *«Quote.ru: Слабая статистика из США путает карты российским «быкам»»* [15]. Порушення мовних норм не лише ускладнює розуміння, а й призводить до зниження рівня

грамотності, культури, освіченості (остання перестає бути цінністю: навіщо вчитися, якщо навіть фахівці припускаються помилок).

Схильність до мовної гри властива не лише інтернет-комунікації (наприклад: «*Ни пуха ни пера. Иранские власти борются с «куриным кризисом»*» [16]), а й будь-якій формі сучасного спілкування. Гостре слово є доказом гострого розуму, цінності сучасної епохи. Власну невідповідність легше усвідомити і прийняти, якщо ставитися до життя як до гри, а до праці – як відведеної тобі механічної мимовільної ролі. У грі головне комунікація, а не результат (переможець не радіє, якщо нема кому оцінити його перемогу).

Особливий інтернет-етикет передбачає презентативний характер мовлення, використання емоційно забарвлених лексем, вузько обмеженої лексики, узагальнюючих конструкцій, перифраз, цитат тощо. Наприклад: «*Формула счастья: 354 «френда»*» [15]. Він сприяє поширенню специфічної системи цінностей, де всі рівні, але кожен унікальний, де людина може все знати й уміти, де все дозволено. Взірцем смаку вважаються епатаж та максималізм. Проте прагнучи яскравої виразності, емоційності та захоплення уваги читача, продуценти інтернет-тексту нехтують чітким, а значить зрозумілим викладом. Такі тексти часто недоречні, не узгоджені з контекстом, порушують очікування читача.

Отже, особливості інтернет-комунікації, мови інтернету та сайтів новин зумовлені позалінгвістичними глобальними факторами, сучасними тенденціями розвитку людства, зокрема надмірним збільшенням обсягу потрібної для сучасної людини інформації; надто швидкими для осмислення темпами технічного розвитку; перманентною несвідомою підміною цінностей.

1. Herring S. Language and the Internet / S Herring. // International Encyclopaedia of Communication. W. Donsbach (Ed.). – Blackwell : Blackwell Publishers, 2008. – P. 2640-2645.
2. Акимова Н. В. Лингвистические факторы интерпретационных девиаций / Н. В. Акимова // Научное сетевое издание «Экология языка и коммуникативная практика», 2014. – № 1. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ecoling.sfu-kras.ru/экология-языка-и-коммуникативная-пра/>
3. Акимова Н. В. Интернет-коммуникация: психолингвистический анализ: Монография / Н. В. Акимова. – Саарбрюккен, Германия : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 142 с.
4. Лутовинова О. В. Языковая личность в виртуальном дискурсе: автореферат дис. на соискание уч. степени доктора филологических наук: спец.: 10.02.19 – «Теория языка» / О. В. Лутовинова. – Волгоград, 2013. – 42 с.
5. Щипицина Л. Ю. Комплексная лингвистическая характеристика компьютерно-опосредованной коммуникации (на материале немецкого языка): автореф. на соискание уч. степени доктора филологических наук: спец. 10.02.04 – «Германские языки» / Л. Ю. Щипицина. – Воронеж, 2011. – 40 с.
6. Горошко Е. И. Информационно-коммуникативное общество в гендерном измерении : [монография] / Е. И. Горошко. – Харьков : ФЛП Либуркина Л.М., 2009. – 816 с.
7. Компанцева Л. Ф. Интернет-лінгвістика: навч. посібник / Л. Ф. Компанцева. – К. : Наук.-вид. відділ НА СБ України, 2009. – 275 с.
8. Колокольцева Т. Н. Интернет-коммуникация как зеркало основных тенденций развития и функционирования русского языка / Т. Н. Колокольцева // Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания». – 2011. – № 4 (14). – [Электронный ресурс] – Режим доступа : www.grani.vspu.ru
9. Вести.Ru: новости, видео и фото дня [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.vesti.ru/>
10. Главные новости часа. Лента новостей «РИА Новости» [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ria.ru/>
11. Нильсен Я. Как читают web-пользователи? / Я. Нильсен [пер. А. Качанов] // WebMascon. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.webmascon.com/topics/text/17a.asp/>
12. UDF.by – Новости Беларуси [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://udf.by/>
13. Україна – ТСН.ua [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://tsn.ua/ukrayina>

14. Останні новини України та світу. Корреспондент.net - свіжі новини дня [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://korrespondent.net/>
15. РосБизнесКонсалтинг – новости, акции, курсы валют, погода, доллар, евро [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.rbc.ru/>
16. Lenta.ru Главное [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lenta.ru/>

Акимова Н. В. Некоторые универсальные факторы вариативности понимания интернет-коммуникации.

В статье проанализировано, как актуальные тенденции развития общества усложняют понимание интернет-текстов, в частности новостной интернет-коммуникации. К таким тенденциям отнесены: чрезмерное увеличение объема необходимой для современного человека информации; слишком быстрые для осмысления темпы технического развития и перманентная бессознательная подмена ценностей.

Ключевые слова: интернет-коммуникация, понимание, вариативность, девиация.

Akimova N. V. Some Reasons of Internet Communication Understanding Variability.

The article deals with current trends of society development which complicate online texts understanding, in particular news internet communication. These trends include: ultra-fast increase of the necessary information for the modern man; too fast to comprehend tempo of technological development and permanent unconscious substitution of values.

Key words: Internet communication, understanding, variability, deviation.

УДК [811.112.2+811.161.2]’373

**ГЕОГРАФІЧНА НАЗВА
В СКЛАДІ НІМЕЦЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПОБАЖАНЬ
ЯК НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОМПОНЕНТ
ЇХНЬОЇ ФРАЗЕОЛОГІЧНОЇ СЕМАНТИКИ**

Н.Б.Головіна

*кандидат філологічних наук, доцент,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

Стаття присвячена вивченню національно-мовної специфіки фразеологічних одиниць. Визначаються історико-культурні джерела й особливості фразеологічної семантики німецьких та українських побажань з географічним компонентом. Проведено лінгвокультурологічний аналіз внутрішньої форми цих одиниць у двох мовах. Фразеологічна семантика побажання та фразеологічна семантика географічного компонента розглядаються як два органічно пов'язані між собою елементи.

Ключові слова: *побажання, семантика, внутрішня форма, фразеологічне значення, географічний компонент.*

Переорієнтація мовознавчих досліджень на семантичний ґрунт є закономірною, бо без вивчення мовного змісту не можна адекватно представити структуру мови загалом [1, 117]. Очевидно, що фразеологія не може залишатися осторонь такого напрямку досліджень, адже вона є органічною частиною мови і становить один із основних та невід'ємних її складників.

У багатьох наукових лінгвістичних працях сучасності неодноразово доведено, що утворення фраземного знака відзначається асиметричністю його експонентної і змістової структури [1; 2; 3; 4; 5]. Одним із факторів, який «ускладнює» семантику фразеологізму зі значенням «побажання» виявляється національно-культурна конотація ономастичного компонента як одного з фразотворчих компонентів, що впливає на формування його загального змісту побажання чи прокльону. В основі механізму створення цілісного узагальнено-образного значення фразеологізмів-побажань (ФП) лежать образні чинники, які спричиняють у семантичному полі ономастичної лексеми зміщення ієрархічної залежності денотативних, сигніфікативних і потенційних сем та надають їй можливості реалізувати власний фразотворчий потенціал. Цей процес відбувається на основі колективно закріпленої за власною назвою інформації, безпосередньо пов'язаної з історико-культурним життям суспільства. Тому важливим для контрастивного дослідження ФП є лінгвокультурологічний аналіз їх внутрішньої форми (ВФ) як «спільного (А) для даного (а) і нового (Х, Б), безліч разів інтерпретованого у формулі А – а – Х (Б)» [6, 136].

У тривалому процесі становлення, розвитку та функціонування ФП їхні компоненти зазнають значних семантичних змін внаслідок процесів метафоризації, що ґрунтуються на образних асоціаціях. Це не просто процес десемантизації слів певного словосполучення, а утворення з того чи іншого сполучення слів особливої одиниці мови з її особливими властивостями. За визначенням В.Жукова, при переосмисленні такого сполучення слова, котрі входять до нього (особливо первинно-номінативного значення), деактуалізуються в семантичному відношенні, втрачаючи при цьому предметну спрямованість, колишню здатність розмежуватися на диференційні семантичні ознаки. З моменту утворення фразеологізм усім лексичним складом починає відображати таку позамовну діяльність (предмети, явища, події, властивості, уявлення та ін.), з якою втратили (повністю або частково) зв'язок самі компоненти [3, 7, 80]. Новий образ, що є результатом узагальнення та якісного перетворення розрізнених конкретних уявлень, пов'язаних з тим чи іншим денотатом (референтом), є для кожного народу специфічним.

Вибірка матеріалу дослідження з одно- та двомовних фразеологічних словників, лінгвокультурологічних, країнознавчих джерел, а також німецьких та українських народно-поетичних і художніх творів дозволяє нам виокремити групу ФП з географічним компонентом (ГК). За нашими спостереженнями, відсоток цих одиниць у досліджуваних мовах є невеликим ($\approx 3\%$), натомість значною є їхня питома вага як національно-маркованої частини німецької та української фразеології. У наборі матеріалу для дослідження в цій статті ми обмежуємося ФП з ГК, пов'язаними з історичними подіями, які відбулися в різні періоди соціально-історичного розвитку Німеччини та України. Щоб з'ясувати походження та простежити шлях фразеологізації побажань цієї групи, ми скористалися історичними, етнографічними та фольклорними матеріалами й енциклопедичними даними.

Географічні компоненти (назви місць і місцевостей, річок, гір та ін.) є важливими показниками локальної атрибуції фразеологізмів. Наявність у складі ФП географічної назви дозволяє здійснити аналіз його ВФ у напрямку історичної ретроспективи, а відтак визначити джерела його походження. У своїй праці «Галицько-руські народні приповідки» (1901-1910 рр.), що є першим етимологічним словником української фразеології, І.Франко до вислову *А возили б тебе до Берна!* подає таку історичну довідку: «Берн – відоме місто на Мораві, куди ще до ХІХ ст. доправляли тяжких злочинців для відбування покарання». Отже, ВФ ФП *А возили б тебе до Берна!* сконденсовано містить великий історичний сюжет, зафіксований у пам'яті людей, який у процесі фразеологізації стає головним акцентом його негативної семантики зі значенням прокльону. Визначальною в цьому процесі виявляється також роль ГК *Берн*, зокрема його негативна конотативна сема, що виникає під впливом фонові інформації про денотат. З одного боку, вона його значно збагачує, а з іншого, – ускладнює семантику фразеологізму, впливає на його змістовий план, дає змогу, як зазначає В.Кононенко, «вийти на символізовані образи, узагальнення, зумовлені етнопсихологічними чинниками» [7, 39].

Негативним конотативним значенням характеризується також ГК *Kassel* в ФП нім. *Ab nach Kassel!* «геть з перед очей!», зафіксованому в німецько-українському фразеологічному словнику (В.І.Гаврись, О.П.Пророченко, 1981). Цей експресивний вислів переносить нас у часи війни північноамериканських колоній Великої Британії (1775-1783 рр.) за незалежність. Факт продажу гессенськими князями підданців-новобранців для участі у війні зазнав негативної оцінки з боку німецького суспільства. Окрім того, за історичними даними, у 1870 р. Кассель був місцем заслання Наполеона ІІІ, якого було взято в полон біля Седану під час франко-прусської війни 1870–1871 рр. Отже, основою для виникнення недоброзичливого *Ab nach Kassel!* могла, на нашу думку, послужити будь-яка зі згаданих історичних подій. Щодо ГК *Kassel*, то його кумулятивна функція не викликає жодних сумнівів. Саме цей компонент головним чином впливає на розвиток фразеологічної семантики вислову та будучи стрижневим елементом плану змісту зазначеного ФП, визначає його прагматику.

Проведений аналіз матеріалу дослідження засвідчує, що наявність яскравої, чіткої ознаки, яка легко утримується в народній пам'яті та приписується денотату масовою свідомістю, головним чином сприяє метафоризації географічної назви у ФП. Так, топонім *Поділля* знаходимо в складі укр. *Втікай на Поділля!*, зафіксованого у збірнику «Галицько-руські народні приповідки». І.Франко пояснює цей вислів так: «шукай собі прибуткового місця, дармового хліба» та додає: «натяк на так звані “тісні роки”, коли з гір та з Підгір'я багато людей мандрувало на Поділля, звідки більшість із них уже зовсім не вертала». Аби до кінця зрозуміти причину, за якої, як стверджує видатний дослідник, більшість людей залишалися на Поділлі, а відтак визначити семантику фразеологізму, звернемося до історії Українських земель. Так, за історичними даними, коли закінчилася війна з турками (1667-1672 рр.) та було підписано Білоцерківський мирний договір, польська шляхта поверталася до своїх маєтків і намагалася відновити старі феодально-кріпосницькі порядки. Території Польського Воеводства (сучасна Центральна Україна) були передані в 1672 р. Туреччині, натомість маєтність у ті часи залишалася за Польщею. Прагнучи отримати «кредит довіри» населення, Польща проголосила території своїх маєтків (у тому числі й

Поділля) «вільними землями», жителі яких тимчасово звільнялися від сплати податків. Тому вже за короткий час спостерігалось стрімке зростання матеріального стану громадян, значна активізація розвитку кустарництва, тваринництва, рільництва, інших галузей сільського господарства. Відвідавши в 1702 р. Поділля, французький мандрівник де Далераль писав, що це «край, де течуть молочні річки в медових берегах». Відомо, що країною, де течуть молоко й мед (нім. *Land, wo Milch und Honig fließt*) не раз називається в Біблії рай (згадаймо 12 річок молока та меду, які протікали небесним Єрусалимом). За цим, фразеологічна семантика ФП укр. *Втікай на Поділля!* характеризується позитивною конотацією та пов'язана з доброзичливими побажаннями кому-небудь. При цьому ГК *Поділля* є не тільки культурно та історично значущим його елементом, він складає образно-мотиваційну базу наведеного ФП на основі таких позитивно оцінних понять, як «воля», «багатство», «прибуток», «добробут» тощо.

Мова виникає із асоціацій і дає початок новим асоціаціям. Свого часу в збірнику «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (1864) М.Номис, записав вислів *А щоб понав на Серпяжин шлях!* з приміткою «біля Канева». Пізніше, у 1896 р., пояснюючи його значення, М.Сумцов наводить думку Ізопольського, що шлях отримав назву від імені козацького гетьмана Серпяги-Підкови. Зокрема вчений додає: «його вважали небезпечним через розбійництво». Аби переконатися в цьому, ми звернулися до історії українського козацтва та з'ясували цікавий історичний факт, який, на нашу думку, цілком міг сприяти виникненню зазначеного ФП. Так, під час битви з молдавським господарем Петром під Ясами (1577) стали відомими «чарівні» здібності козака Запорізької Січі Серпяги, який «гнув ворогів, як підкови, до того ж одним подихом», через що й отримав прізвисько Підкова. Як зазначається в газеті «Секретные материалы» (2006, № 14(190)), серед інших козаків він вирізнявся не тільки своєю силою та майстерністю битися, але й винахідливістю, військовим талантом. Отже, «попасти на Серпяжин шлях» трактувалося як «потрапити в пастку», «потрапити в полон» або навіть «загинути».

Свого часу І.Франко писав: «Приповідка як монета: поки в обігу, – кожний знає її ціну, а вийде з обігу, то й робиться не раз просто загадкою, особливо коли оперта на якійсь грі слів або являється ремінісценцією якогось мандрівного анекдоту або якогось місцевого, давно забутого факту». Таких прикладів серед українських побажань ми знайшли чимало, натомість поки що жодного серед німецьких ФП. Так, про ФП *Щоб тебе понесло на Щокотин слід!* М.Номис у своїй книзі «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (1864) пише: «вовки з'їли багатого козака Щокота»; М.Сумцов у книзі «Пожелания и проклятия (Преимущественно малорусские)» (1896) стверджує, що прокльони *Бодай ти, долино Кодино, мхами, болотами западала!* та *Бодай тебе не минула Вересоцька гребля!* стосуються часів російсько-турецької війни; І.Франко в «Галицько-руських народних приповідках» походження ФП *А здуло б ті, як Бачинську гору!* та *Вигнали б тебе, як Бачинську гору!* пов'язує з такими фактами повсякденного життя українців: «Бачинська гора в селі Бачині висока і крута, звісна всім, що їдуть до Самбора з правого берега Дністра, бо через неї йде гостинець і з її верха круто сходить до ріки». Наведені ФП свідчать про те, що національний маркер може бути закріплений і як компонент, і на рівні прагматичної частини значення як вияв національного погляду на ціннісні характеристики предмета чи явища [7].

Національно-культурна специфіка мови підтримується життєвим досвідом та усією історією конкретного соціуму на основі вибудованих ним матеріальних і духовних цінностей. Багату історію мають українські міста та селища, серед яких Тростянець, назва якого, як зазначає «Топонімічний словник України» (1988) відома ще з 1598 р. Пагорби цього міста здавна прикрашає козачий ялівець – дерево родини кипарисових з лускоподібними шишками, з якого місцеві жителі раніше виготовляли різні предмети побуту, зокрема жіночі гребінці. Згадку про ті часи зберігає ВФ побажання *Щоб знав по чім в Тростянці гребінці!*, записане М.Номисом. Оскільки цей природний матеріал завжди вважався дорогим, цілком припустимо, що семантика цього ФП пов'язана з певним попередженням про те, що комусь доведеться нелегко, що йому доведеться заплатити за це.

Підсумовуючи зазначимо, що побажання та прокльони з географічним компонентом відзначаються особливою внутрішньою формою, яка зберігає величезний досвід, набутий народом впродовж його багатовікової історії. Шляхи дослідження цих одиниць ще довго залишатимуться відкритими, адже те, що народжувалося століттями, мусить вивчатися багатьма поколіннями науковців.

1. Кочерган М. П. Основи зіставного мовознавства: [підручник] / М. П. Кочерган. – Київ : Академія, 2006. – 423 с.
2. Денисенко С. Н. Изучение фразеологической семантики применительно к различным языковым картинам мира / С. Н. Денисенко // Язык и культура, 1994. – С. 117-118.
3. Жуков В. П. Семантика фразеологических оборотов / В. П. Жуков. – М. : Просвещение, 1978. – 158 с.
4. Телия В. Н. Культурные слои во фразеологизмах и в дискурсивных практиках / В. Н. Телия. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 344 с.
5. Dobrovolskij D. Kulturelle Spezifik in der Phraseologie: allgemeine Probleme und kontrastive Aspekte Phraseologie und Übersetzung / D. Dobrovolskij. – Bielfeld, 1999. – 292 P.
6. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Одесса, 1922. – 228 с.
7. Кононенко І. В. Національно-мовна картина світу: зіставний аспект (на матеріалі української та російської мов) / І. В. Кононенко // Мовознавство. – № 6. – 1996. – С. 39-46.
8. Архангельська А. М. До питання про статус національного і культурного у мові / А. М. Архангельська // Слов'янський вісник. – № 8. – 2009. – С. 7-11.

Головина Н. Б. Географическое название в составе немецких и украинских пожеланий как национально-культурный компонент их фразеологической семантики.

Статья посвящена изучению фразеологических единиц. Определяются историко-культурные источники и особенности фразеологической семантики немецких и украинских пожеланий с географическим компонентом. Проведен лингвокультурологический анализ внутренней формы этих единиц в двух языках. Фразеологическая семантика пожелания и фразеологическая семантика географического компонента рассматриваются как два органически связанных между собой элемента.

Ключевые слова: пожелание, семантика, внутренняя форма, фразеологическое значение, географический компонент.

Golovina N. B. Geographical Name in the Structure of German and Ukrainian Wishes as a National and Cultural Component of their Phraseological Semantics.

The article is devoted to the study of the national and linguistic peculiarities of the phraseological units. The historical and cultural sources and features of the semantics of phraseological units in German and Ukrainian wishes with a geographical component are determined. The linguoculturological analysis of their internal form in two languages is conducted. The phraseological semantics of wishes and phraseological semantics of the geographic component are regarded as two interconnected.

Key words: wishes, semantic, inter form, phraseological meaning, geographical component.

УДК 81'246.3

**СОЦІАЛЬНА РОЛЬ ЯК МАРКЕР МОВНОЇ ПОВЕДІНКИ
В МУЛЬТИЛІНГВАЛЬНІЙ СИТУАЦІЇ**

Н.М.Гончар

*кандидат філологічних наук, доцент,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

У статті розглянуто поняття соціальної ролі та її вплив на мовну поведінку індивіда. Описано, як в багатомовних спільнотах, де функціонують декілька мов з різним набором соціальних функцій, з вибором соціальної ролі пов'язаний вибір мови спілкування та яким чином людина відбирає мовні маркери, що узгоджуються з її соціальним статусом і виконуваною соціальною роллю.

Ключові слова: соціальна роль, мовленнєва поведінка, білінгвізм, рольова модель.

Теорія ролей була висунута фахівцями із соціології та соціальної психології. Соціальні ролі особистості були об'єктом вивчення І.С.Кона [1], Є.Ф.Тарасова [2], про рольову мовленнєву поведінку індивіда писали Л.П.Крисін [3], М.Віденов [4] та ін.

Сутність соціальної ролі полягає в тому, що дитина змалку в первинних групах – у родині, в дитячому колективі засвоює основні норми соціальної й мовної поведінки, які формуються під контролем дорослих.

О.Д.Швейцер характеризує соціальну роль як «спосіб реалізації соціальної діяльності певною поведінкою індивіда, у тому числі й мовленнєвою (при доборі мовних засобів)» [5, 191].

У повсякденному житті в різних соціальних контактах індивіди розігрують функціонально різні соціальні ролі (батько, син, дружина, однокласник, учитель та ін.), що мають своє вираження в мові. Вони утворюють бінарні стійкі опозиції – батько/дитина, дружина/чоловік, син/дочка та ін. Кожній з них у різних ситуаціях спілкування відповідає певний тип мовної/мовленнєвої поведінки, свій набір мовних засобів.

Дослідники співвідносять мовну поведінку індивіда з його соціальною роллю, яка залежно від умов комунікації визначає його мовну поведінку. В багатомовних спільнотах, в яких функціонують декілька мов з різним набором соціальних функцій, із вибором соціальної ролі пов'язаний вибір мови спілкування.

Із цього випливає, що поняття соціальної ролі тісно пов'язане з нормами соціальної й мовної/мовленнєвої поведінки, які усталилися в даному колективі, і кожен його член повинен виконувати соціально-комунікативні вимоги, прийняті в певному соціумі.

У процесі спілкування людина повинна відбирати мовні маркери, що узгоджуються з її соціальним статусом та виконуваною соціальною роллю. Подібно до того, як у процесі спільної діяльності у людей формуються певні стереотипи поведінки, регулярність комунікативних контактів між членами групи веде до користування певними мовленнєвими шаблонами [3, 82].

У будь-якій соціокомунікативній групі людина повинна пристосуватися до певних ситуацій і «підтримувати рівновагу» між виконуваною соціальною роллю і запропонованими їй нормами мовної поведінки. Стандартні мовні ситуації зазвичай відрізняються наявністю певного набору регламентованих мовних засобів. Щоб рольові очікування комунікантів стосовно один одного не порушувалися, між членами мовного колективу повинна існувати згода щодо вибору мови спілкування (мовного варіанта), при цьому кожен комунікант, виступаючи в різних соціальних ролях, має відповідні стереотипи комунікативної поведінки, що утворюються при регулярному повторенні симетричних рольових приписів. Використання мовних стереотипів зумовлене певними правилами, яких дотримується комунікант, обираючи певну рольову матрицю. Вона може

бути симетричною й несиметричною. Якщо мовці мають рівні соціодемографічні й соціокультурні «параметри» (однаковий соціальний стан, вік, стать, є носіями однієї мови), їм легше дотримуватися рольових мовленнєвих вимог, прийнятих у суспільстві, та симетричної рольової матриці. Невідповідність між соціальною роллю і мовною поведінкою комуніканта може призвести до комунікативного конфлікту та порушення рольової матриці, а отже, до порушення норм соціальної поведінки.

Таким чином, комунікативні навички не є випадковими, вони регулюються визначеними правилами у вигляді рольової моделі й комунікативної компетенції. За цією моделлю, змінюючи свої соціальні ролі, індивід знаходиться у пошуках певного мовленнєвого коду. В одномовних спільнотах, наприклад, може відбуватися перемикання з літературної форми мови на діалектну, а в білінгвальних/мультилінгвальних – ще й з однієї мови на іншу.

Для білінгвальних спільнот із соціально-активним характером двомовності або багатомовності, при якому кілька мов, що функціонують у суспільстві, обслуговують різні сфери й знаходяться в умовах функціональної доповнюваності, соціальна роль є маркером індивіда при виборі мови спілкування. Кожна із представлених у цій спільноті мов має функціональну й ситуативну спеціалізацію та займає певну позицію на шкалі престижності.

Здебільшого у білінгвальному соціумі болгаро- та гагаузововних сіл українського Подунав'я за кожною соціальною роллю спілкування «закріплено» певні мови. В мовній практиці індивідів зазвичай переважає одна з них. Хоч усі члени можуть добре володіти всіма представленими ідіомами, їх уживання в тотожних ситуаціях виявляється надлишковим і функціонально невиправданим, а тому в багатомовних спільнотах спостерігається тенденція до диференційованого вибору мови залежно від сфери комунікації та характеру спілкування.

Зміна комунікативного коду є досить характерним явищем, що регламентується певними правилами, які відображають норми мовної поведінки членів окремих колективів.

Кодове перемикання розглядав О.Д.Швейцер, який називає це явище «реакцією комунікантів на зміну соціальної ситуації мовленнєвого акту» [6, 81]. Природа кодових перемикань найчастіше є соціально вмотивованою, оскільки залежить від зовнішніх соціальних чинників: ситуації спілкування, соціально-рольових стосунків між співрозмовниками, офіційності/неофіційності умов комунікації.

За нашими спостереженнями, особи старшого покоління розмовляють болгарською у спілкуванні між собою та російською під час комунікації з дітьми, які не володіють діалектами національних мов. Бажання бути зрозумілим виявляється у виборі мови спілкування з комунікантом, котрий не володіє тим мовленнєвим кодом, що використовується в комунікації на території болгаромовних сіл.

Кожен індивід, член білінгвальної мовної спільноти, повинен засвоїти, які саме соціальні чинники сприяють перемиканню коду й в яких комунікативних ситуаціях воно можливе. Тільки досвідчений комунікант, що володіє всім репертуаром соціальних ролей і у свідомості якого співіснують дві чи три мовні системи, може швидко реагувати на зміну параметрів комунікації й використовувати відповідний мовний код. На виборі мовного коду відбивається соціокультурна ситуація, в якій протікає комунікація. Вона може бути офіційною – неофіційною, формальною – неформальною, серйозною – несерйозною, ввічливою – неввічливою тощо.

Необхідно зазначити, що ті ж самі інформанти в різних сферах спілкування можуть однотипно переходити з мови на мову відповідно до стереотипів використання мов у певній сфері.

Перехід двомовного носія з однієї мови на іншу спричинений соціальними чинниками. У соціолінгвістичній літературі виділяють два типи кодового перемикання: ситуативне і метафоричне. Ситуативне перемикання спостерігається тоді, коли змінюються якісь параметри соціальної ситуації та рольові стосунки між учасниками

спілкування, метафоричне – коли соціальна ситуація залишається тією ж, а змінюються лише її компоненти, наприклад, тема [7, 210].

Ситуативний тип перемикання викликають рольові стосунки між учасниками спілкування, соціальний статус комунікантів, їх соціальні настанови, орієнтація на певні соціальні цінності й норми.

У кожній комунікативній сфері – «родина», «друзі», «робота», «магазин», «сільрада (установа)» – є свої загальні правила мовленнєвої поведінки, залежні від соціальних ролей комунікантів. Індивід як член таких груп виконує певну соціальну роль, що ідентифікує його і позиціонує відносно інших. Наприклад, індивід у родині вживає код, вибір якого залежить від віку її членів, традицій спілкування тощо. В одних сім'ях – це болгарська мова, в інших – болгарська чи російська.

Кожне нове покоління створює свої типи мовної поведінки, які при схваленні членами даної спільноти стають обов'язковими для всіх. Так, використання російської або української мови в різних сферах спілкування представниками молодшого покоління схвалене всіма членами соціуму і зараз, за свідомством самих інформантів, стає базою для вивчення української мови, чого не було ще 15-20 років тому. В межах вікової групи можна говорити про наявність декількох варіантів вибору мови спілкування, кожен з яких обумовлений впливом різних чинників – демографічних, соціальних, психологічних. У кожного покоління є своє усвідомлення престижності використовуваних мов та їх варіантів, і кожне покоління дотримується своїх ціннісних орієнтацій стосовно представлених мов.

Школярі чітко розмежовують мови та відповідним чином використовують їх, зважаючи на сферу спілкування (на уроках, на зборах) і на мову співрозмовника, наприклад, з російськомовним співбесідником у такому разі переходять на російську. Болгарською вони розмовляють з представниками старшого покоління, користуються в неофіційній ситуації спілкування з однолітками і батьками. Підлітки легко адаптуються до мовної ситуації, мають свій репертуар соціально-комунікативних ролей. Велика частина представників цієї вікової групи розмовляє російською мовою. Українську мову представники цієї вікової групи використовують у школі на заняттях та в офіційних установах.

На вибір мови спілкування молодшого покоління впливає віковий критерій співрозмовника, він є вирішальним чинником при виборі мови комунікації зі старшими членами родини. Так, у тих сім'ях, де батьки й діти спілкуються російською мовою, з бабусею і дідусем діти розмовляють лише болгарською.

Як свідчить матеріал, у кожній родині існує своєрідна домовленість щодо вибору мови комунікації. Представники молодшого покоління намагаються підкорятися сімейним рольовим приписам.

Вибір мови спілкування в зазначеній віковій групі залежить, у першу чергу, від рівня освіти і професії комунікантів. Інтелігенція є основним носієм російської літературної мови, вона володіє й українською мовою, якою пишуться офіційні документи, ведеться комунікація в офіційній сфері спілкування. Особи з вищою освітою послуговуються соціолектом, відмінним від соціолекту робітників. Велика частина людей з вищою освітою обіймають керівні посади та є службовцями на території населеного пункту. Завдяки своїй професійній діяльності вони багато контактують з іншими і впливають на формування норм мовної/мовленнєвої поведінки в селі. Соціальні цінності й настанови визначають характер використання мов у тих чи інших ситуаціях спілкування. У мовленні цих осіб багато запозичень з російської мови – професіоналізмів і стійких сполучень слів (штампів).

Службовці навіть у побутовій сфері вживають професіоналізми, це пов'язано з тим, що «професійно-мовні засоби більшою чи меншою мірою присутні в мовленні мовця і тоді, коли він відіграє роль, не пов'язану з його професією». Так, спілкування вчителів із власними дітьми несе на собі вплив їх професії, їм важко звільнитися від тиску української мови, якою викладають у школі, і вони переносять цей тип спілкування в

побутову сферу.

Спілкування представника цієї групи в неофіційній обстановці з особою старшого покоління вимагає від нього вживання болгарської мови.

Перемикання здійснюється в службовій обстановці при варіюванні теми «службове – особисте», під час розмови мовець і слухач підкреслюють свої соціальні взаємини шляхом вибору тієї чи іншої мови. Обирають рідну мову співрозмовники, котрі знаходяться в близьких родинних стосунках або є близькими друзями.

Перехід на болгарську мову використовується як стилістично маркований засіб, що свідчить про неофіційне, дружнє, інтимно-довірливе ставлення до співрозмовника, для якого ситуація спілкування рідною мовою створює умови більш розкутого, довірливого контакту. У багатьох інформантів розвинена емоційна схильність до рідної мови, за допомогою якої відбувалася їхня соціалізація.

При зміні соціально-рольового статусу учасників комунікації вибір мови залежить від того, як людина хоче виглядати перед іншою. Типовою є ситуація спілкування підлеглого з начальником, коли перший одразу обирає «престижний код», бо другий спілкується в таких випадках тільки українською або російською.

Аналіз магнітофонних записів усного мовлення жителів болгаромовних сіл українського Подунав'я, засвідчив, що мовленнєва поведінка індивіда регламентована нормами, прийнятими у мовному колективі, до якого він належить. У кожному з них утворюються свої стереотипи мовленнєвої поведінки (матриця рольової поведінки), зумовлені віком, рівнем освіти, соціальним станом, професією.

Отже, в певній ситуації комунікації мовець виконує одну з соціальних ролей, використовуючи «закріплені» за цією ситуацією мовні коди і варіюючи їх вибір залежно від обставин. Ця варіативність є стереотипною і не виходить за межі прийнятих у суспільстві правил комунікації, внаслідок чого встановлюються більш-менш стійкі правила використання мовних кодів. У певних ситуаціях, що перебувають у зоні помірного соціального контролю (офіційне спілкування, російськомовний співрозмовник та ін.), вибір мови чітко регламентований, оскільки він санкціонований суспільством. В інших ситуаціях, які перебувають у зоні послабленого контролю (родина, коло друзів тощо), цей вибір не є регламентованим. Основними критеріями, що впливають на вибір мови, є соціально-демографічна характеристика особистості (соціальний стан, рівень освіти, професія, вік) і соціально-стратифікаційні параметри ситуації спілкування.

1. Кон И. Социология личности / И. Кон. – М. : Политиздат, 1967. – 86 с.
2. Тарасов Е.Ф. Социолингвистические проблемы теории речевой коммуникации / Е.Ф. Тарасов // Основы речевой деятельности. – М. : Наука, 1974. – С. 225-273.
3. Крысин Л.П. О речевом поведении человека в малых социальных общностях / Л.П. Крысин // Язык и личность. – М. : Наука, 1989. – С.78-86.
4. Виденов М. Увод в социолингвистиката / М. Виденов. – София : «Делфи», 2000. – 311 с.
5. Швейцер А. Д. Введение в социолингвистику / А. Д. Швейцер, Л. Б. Никольский. – М. : Высшая школа, 1978. – 216 с.
6. Швейцер А.Д. Современная социолингвистика: теория, проблемы, методы / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1976. – 176 с.
7. Пачев А. Малка енциклопедия по социолингвистика / А. Пачев. – Плевен : Абагар, 1993. – 470 с.

Гончар Н. Н. Социальная роль как маркер языкового поведения в мультилингвальной ситуации.

Данное исследование посвящено изучению понятия «социальная роль» и ее влияние на речевое поведение в мультилингвальной ситуации. Описана закономерность выбора языка общения в болгароязычных селах украинского Подунавья в зависимости от социальной роли коммуниканта.

Ключевые слова: социальная роль, речевое поведение, билингвизм, ролевая модель.

Gonchar N. N. Social Role of an Individual as a Marker of Language and Speech Behaviour in Multi-lingual Situation.

Our research is devoted to the study of the concept «Social role» and its influence on speech behaviour in a multi-lingual situation. Regularities in the choice of a language of communication in relation to the social role of a communicant in Bulgarian-speaking villages of Ukrainian Danube region have been described.

Key words: *social role, language and speech behavior, bilinguizm, role model.*

УДК 811.133.1:81'373.611

НЕОЛОГІЯ ТА НЕОНІМІЯ: ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ОСНОВНИХ ПОНЯТЬ

О.В.Косович

доктор філологічних наук, доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

У статті розглядаються поняття неонім vs неологізм. Зокрема, виокремлюються чинники, які лежать в основі диференціації неологізму та неоніма, що впливають як з їх походження та їхньої форми, так і від здатності надавати певному повідомленню певну спонтанність (стихійність) та загальноживаність.

Ключові слова: неологізм, неологія, неонім, неонімія, терміносистема, розвиток мови.

Науковий, технічний, культурний прогрес сприяє безперервній креації значної кількості нових термінів, які відображають усі важливі складники, що пов'язані з такими процесами: відповідні концепти, методи, спеціальні терміни тощо. Наукові розвідки в неологічній царині стосуються, з одного боку, загального лексичного складу мови, та з другого боку, проблематики утворення термінологічних найменувань спеціалізованої мови.

Спостереження щодо відмінностей та зв'язків між загальнолітературною мовою та спеціалізованою та між неологізмами загальної мови та неонімами мови певних сфер діяльності є предметом численних робіт лінгвістів, лексикологів та термінологів. У даному контексті наша розвідка обмежиться розглядом окремих аспектів, які стосуються відмінностей між неологізмами та неонімами.

Елемент *нео-* запозичений з грецької (*νέος* – новий), має значення «новий». Даний терміоелемент актуалізувався в сучасному інформаційному суспільстві, є одним з найпродуктивніших терміоелементів. Більша частина терміолексем, утворена на основі цього терміоеlementу – *неологізм, неонім, неографізм, неосемантизм* тощо.

Серед термінів цієї групи особливе зацікавлення викликає поняття *неонім*, а, отже, явище *неонімії*, створені Г.Рондо. Терміолексема *неонім* позначає термінологічні неологізми, а *неонімія* – 1) сукупність неонімів; 2) розділ термінології, який вивчає неоніми. Якщо розглянути співвідношення двох терміолексем: *неологізм* і *неонім* за «зовнішньою» ознакою, то *неонім*, побудований за синтагматичним типом, часто є довгим багатокомпонентним утворенням, котре не завжди піддається скороченню. Визначаючи функціональну відмінність *неологізму* і *неоніму*, О.В.Суперанська зазначає що, «згідно з Г.Рондо, кожен новий мовний знак (і неологізм, і неонім) у своєму «житті» проходить три етапи: етап новизни, етап закріплення у вжитку і, нарешті, етап старіння. Етап новизни визначається за суб'єктивним критерієм, який пропонується назвати «колективним відчуттям мовців» (*le sentiment collectif des sujet parlants*).

На початкових стадіях неологічних та неонімічних наукових досліджень лінгвісти зосереджуються на спільних та відмінних характеристиках цих двох типів лексичних одиниць. Чинники, що лежать в основі диференціації неологізму та неоніма, впливають як з їх походження та їхньої форми, так і від здатності надавати певному повідомленню певну спонтанність (стихійність) та загальноживаність. На основі досліджень виокремимо основні фактори, що диференціюють лексичні неологізми загальноживаної мови від неологічних термінів чи неонімів:

1) спонтанність, стихійність; 2) синонімія; 3) форма; 4) походження; 5) розповсюдження.

1. Спонтанність (стихійність). Серед критеріїв, що розрізняють неологізми від неонімів, в класичній літературі, яка стосується цієї теми, найочевиднішими є головні чинники прагматичного характеру. Таким чином, неоніми з'являються у наукових, технічних, офіційних текстах, де вони використані спеціалістами певної сфери в момент, коли

з'являється новий концепт. Іншими словами, йдеться про критерій необхідності, який неонім повинен задовольняти. Отже, неонім завжди відповідає потребам комунікації, чітко вираженою метою якої є найменування нового поняття чи реалії, або перейменування вже існуючого поняття мовою, що підходить саме для цієї сфери. Якщо неоніми є відповіддю на необхідність та потребу термінологічного характеру, що спричинено появою нових реалій, неологізми є засобом збагачення й модернізації словникового складу мови. Таким чином, якщо неологія загальноживаної мови є предметом вивчення лексикології, яка черпає фактологічний матеріал у популярній пресі (щоденні видання, тижневики, журнали), то неонімія вивчається термінологами із залученням спеціалізованих чи офіційних видань, включаючи спеціалізовану пресу.

2. Синонімія. Неонім є концептуальною одиницею. Іншими словами, це поняття повинно задовольняти фундаментальний принцип термінології: теоретично одному поняттю повинно відповідати єдине найменування. Цей факт виключає синонімію, полісемію та омонімію, семантичні зв'язки, що розглядаються як чинники плутанини, незрозумілості чи нечіткості в термінології. З іншого боку, неологізми мають стилістичну цінність, яка їм дозволяє з'являтися на різних мовних рівнях, у той час як неоніми, позначаючи предмети чи феномени, не мають синонімічних серій. Проте синонімія в термінологічній неології все ж таки є наявною, хоча не надто виразною, практично неіснуючою. Ж.Буассі [3] вказує для деяких нових термінів три, чотири, навіть п'ять синонімів, наприклад: *ordinateur portable* = *microordinateur*, = *station de travail*, = *terminal*, = *micro-ordinateur*, = *automate*, = *computer*, = *boulier*, = *calculette*; *téléphone mobile* = *téléphone cellulaire*; *écran translucide* = *écran de transparence*, *écran transparent* (ABBY Lingvo x5, Dictionnaire Reverso). У цьому випадку синонімія в термінології є природним феноменом у контексті лексичної креативності, як зазначає Б. де Бессі: «Є цілком нормальним присутність синонімії, коли є наявна творчість» [4, 77].

3. Походження/джерело появи. Загально визнано, що джерелом появи залишається запозичення з інших мов або процес лексичної креативності на основі морфологічних чи синтагматичних засобів, а для неонімів основним засобом появи залишається синтагматична креація.

Підкреслюючи специфічні риси неонімів у порівнянні з неологізмами, А.Гус [5] передає цю відмінність через способи утворення: якщо у створенні неологізмів домінує морфологічна креація (префіксація та суфіксація), то у створенні неонімів превалує синтагматична креація. У свою чергу, Г.Рондо [6] визначає три способи утворення неонімів: морфологічні способи творення (деривація, апокопа); морфо-синтаксичні способи творення (синтагматична група, абрєвіація, зміна граматичної категорії, скорочення); морфосемантичні способи творення (калька, запозичення).

Диференційованість є характерною рисою неонімів, які можуть зазнавати морфосинтаксичних способів деривації. Терміни/слова-деривати є префіксальними, суфіксальними або парасинтетичними (деривація).

Серед суфіксів, що є активними у творенні іменників, виокремлюємо такі: для вираження певного семантичного значення – *-age* (іменники, які виражають дію чи явище: *arrosage*, *assemblage*, *balayage*, *chauffage*), *-ation* (суфікс, що має латинське походження *-ationem*, який входить до складу численних іменників жіночого роду, для вираження дії чи результату цієї дії: *décalcification*, *fixation*, *installation*, *lubrification*, *massification*), *-ure*, *-ment*, *-aison*, *-erie* (суфікси для номіналізації дії: *coupure*, *fermeture*, *peinture*, *combinaison*, *appliquement*), *-eur* (дія виражена дієсловом: *aérer* – *aérateur*, *adoucir* – *adouisseur*, *avertir* – *avertisseur*). Суфікси *-able*, *-ique*, *-ant* є продуктивними в утворенні прикметників на основі дієслова: *coulisser* – *coulissant*, *régler* – *réglable*.

З-поміж префіксів ми взяли формант *anti-*, який виражає опозицію, протиставлення. Він приєднується до іменника: *antibasculement*, *antidébordement*, *antidérapant*, *antiasphyxiant*, *antidiffusant*, *antinucléaire*, *antigiratoire*, *antidétonant*, або зберігає дефіс у правописі: *anti-corrosif*, *anti-aérien*, *anti-atomique*, *anti-éblouissant*, *anti-gluant*, *anti-oxydant*, *antisous-marin*. Продуктивним терміном у галузі інформаційних технологій є такий, що складається з *cyber*:

cyber-recrutement, cyberpub, cybermonde, cyberachat, cyberacheteur, cyberapprentissage, cyberassistance, cyberbanque, cyberbavardage, cyberboutique, cyberbranché, cybercafé, cybercaméra, cybercarnet.

Щодо синтагматичної формації, то синтагматичні зв'язки між елементами конфіксальних термінів/слів є відношенням який (що) визначає + означуване і часто зустрічаємо конфіксальні терміни/слова, які налічують більше двох лексем: *boroneutrothérapie, magnétoencéphalogramme, fructo-oligosaccharide*. З семантичної точки зору, беручи до уваги конфікси латинського/грецького походження, інколи їх наділяють значеннями, які до того часу ці елементи не мали, використовуючи їх таким чином для позначення концептів, що не були відомими до цього моменту. На відміну від термінів/простих слів, терміни-синтагми відносять до «групи слів, синтаксично з'єднаних для позначення єдиного поняття певної сфери діяльності» [4, 2].

Зовнішня структура термінів-синтагм відноситься до об'єднання двох або декількох слів згідно з діючими нормами мови. Ця складна форма представляє єдину концептуальну одиницю, незважаючи на значну кількість детермінантів, що відносяться до єдиного означуваного поняття. Наприклад, слово *site* є основою для ряду: *site animé, site dynamique, site statique, sitemap*; лексема *adresse* є основою таких серій: *adresse courriel, adresse de courrier électronique, adresse de courrier électronique jetable, adresse IP de serveur mandataire*.

Прямі запозичення або кальки є також надзвичайно частими в термінологічній неології сучасної французької мови. Цілком очевидним є те, що найшвидшим та найпростішим рішенням залишається запозичення: «запозичення мови не є утрудливим. [...] Справжня проблема термінологічного запозичення є його важливий об'єм, і, зокрема, його концентрація в певних галузях знань» [1, 36-37].

У глосарії, укладеному під егідою *Réaliter, Néologismes économiques dans les langues romanes à travers la presse*, французька мова запозичила в англійській такі класи термінів:

- 1) прості терміни: *growth, hub, value, holding*;
- 2) складені терміни: *workflow, benchmarker, benchmarking, dotcom, e-banking, outsourcing*;
- 3) терміни-синтагми: *job board, policy mix, pure player, senior economist, affirmative action, black empowerment, big bang, black empowerment, business angel, business plan, chief executive, corporate governance, crawling peg, credit crunch, currency board, delivery maturity, ethnic business, experience rating, fast track, first mover, golden parachute, golden share, shareholder value, success fee*.

Відсоток термінів-синтагм в загальній масі запозичень є значним, що підтверджує тезу про те, що терміни-синтагми є частими в спеціалізованій мові, легко переходять з однієї мови в іншу. Інші терміни, запозичені з англійської, мають дублети у французькій мові: є кальками (*hedge funds / fonds spéculatifs, intellectual assets management / actifs intellectuels, le marché low coast / compagnies à bas prix, les success fees / honoraires de succès, le brick and mortar/brique et béton*); презентують експлікативну структуру (*le knowledge management (KM) / gestion des connaissances dans l'entreprise, mapping / activité qui consiste à zoomer sur des cartes interactives, l'outsourcing / le développement de l'externalisation, les road-shows / les tournées de déplacement à l'étrange, le talent market / un système de vente aux enchères ou les internautes peuvent se vendre au plus offrant*).

4. Форма. Інший критерій диференціації неологізмів та неонімів полягає у формі двох підкласів: короткі слова класифікуються як розряд неологізмів, а синтагматичні форми – як неоніми. Таким чином, лінгвістичні механізми лексичної креативності ставлять на перше місце словоскладення, синтагматичну групу, абрєвіацію або скорочення в класі неонімів. До цього всього додають морфо-фонологічний характер неоніма: він повинен інтегруватися у мову, не сприймаючись як іншомовний корпус, а відтак здатний бути відхиленим.

З іншого боку, оскільки неонімами є слова, які з'являються, зокрема, в галузі інформаційно-комунікаційних технологій, вони презентують зовнішню схожість, майже ідентичність у двох мовах (мова-джерело і мова, яка запозичує), що їх і розрізняє, так це відмінності у вимові. З цієї точки зору, для того, щоб бути прийнятним, неонім не повинен бути «важким» у вимові у мові, яка запозичує.

5. Розповсюдження. Частотність та ужиток залишаються одним з критеріїв диференціації неологізм – неонім. Неологізми є словами обмеженого вжитку, які існують виключно в тому просторі, де були створені. З іншого боку, неоніми перебувають у «міжнародному обігу», відображають поняття міжнародної термінології універсального значення.

Отже, на відміну від неологізмів загальнолітературної мови, неоніми властива низка специфічних ознак, обумовлених особливостями терміну: систематичністю, що ґрунтується на класифікації понять; фіксованістю змісту в межах певної терміносистеми в даний період розвитку тієї чи іншої галузі знання; прогнозованим характером появи (новий термін виникає в результаті завершеного дослідження); відсутністю експресивно-стилістичних нашарувань і, як правило, полілексемною структурою на початковому етапі свого існування.

1. Rondeau G. Introduction a la terminologie / G. Rondeau. – Gaetan Morin, Quebec, 1984. – 238 p.
2. Суперанская А. В. Общая терминология: Вопросы теории / А. В. Суперанская, Н. В. Подольская, Н. В. Васильева. – М. : ЛИБРОКОМ, 2012. – 248 с.
3. Boissy J. Cahier de termes nouveaux / Centre nat. de rech. sci. Inst. nat. de la langue fr., Centre de terminologie et de neologie // J. Boissy. – Paris : Conseil international de la langue française; Réseau international de neologie et de terminologie, 1992. – 159 p.
4. Bessé de B. Cours de terminologie: Notes de cours, 8e édition, école de traduction et d'interprétation, Université de Genève / B. de Bessé. – Genève, 1992. – 215 p.
5. Goosse A. La néologie française d'aujourd'hui / A. Goosse. – Paris, 1975. – P. 54-60.
6. Rondeau G. Problèmes et méthodes de la néologie terminologique (néonymie) / G. Rondeau // Infoterm. – Series 6. – Vienne, 1981. – P. 161-176.

Косович О. В. Неология и неонимия: дифференциация основных понятий.

В статье рассматриваются понятия неоним vs неологизм. В частности, выделяются факторы, которые лежат в основе дифференциации неологизма и неонима, вытекающие как из их происхождения и формы, так и от их способности придавать отдельному сообщению некоторую спонтанность (стихийность) и общеупотребительность.

Ключевые слова: неологизм, неология, неоним, неонимия, терминосистема, развитие языка.

Kosovych O. V. Neology and Neonymy: Differentiation of Main Notions.

This paper investigates the notions of neonym vs neologism. In particular the author marks out the factors that are the base for neologism and neonym differentiation and follow from their origin, form, their ability to attach to some message some spontaneity and capability to be in general use.

Key words: neologism, neology, neonym, neonymy, terminology system, language development.

УДК 802.0-562

**АВТОКОММУНИКАТИВНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ
ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЕЙ ПЕРСОНАЖЕЙ**

О.И.Крюкова

преподаватель,

Измаильский государственный гуманитарный университет

В статье рассматриваются особенности автокоммуникативной направленности дневниковых записей персонажей в структуре художественного текста. Особое внимание уделяется описанию понятия «литературная коммуникация» и ее видов: реальной («автор – текст – читатель») и изображенной, вымышленной («персонаж – сообщение – персонаж»). Анализируются коммуникативные характеристики дневниковых записей персонажей в сопоставлении с их реальными прототипами.

Ключевые слова: *литературная коммуникация, изображенная письменная коммуникация, автокоммуникация, дневниковые записи персонажей.*

Художественная коммуникация долгое время является объектом большинства лингвистических исследований, направленных на выявление ее коммуникативно-прагматических характеристик (И.В.Арнольд, Н.Д.Арутюнова, М.М.Бахтин, Ю.Б.Бореев, И.М.Коллегаева, Ю.М.Лотман, О.С.Сапожникова, Дж.Серль, Л.Н.Чурилина) Художественной коммуникации, по определению Н.Д.Арутюновой, литературной коммуникации, как и любому коммуникативному акту «присущи такие прагматические параметры как автор речи, его коммуникативная установка, адресат и связанный с ним перлокутивный эффект» [1, 65]. Текст «как срединный элемент схемы коммуникативного акта» традиционно включается в триаду: адресант/автор – текст – адресат/читатель [2, 8].

Согласно И.В.Арнольд, субъектно-речевая двуплановость структуры художественного текста приводит к тому, что на поверхностном уровне текст представляет собой сложное образование, которое позволяет выделить два вида литературной коммуникации: реальную и изображенную, вымышленную, внутритекстовую [3, 394]. Реальная коммуникация осуществляется по линии автор – текст – читатель, а изображенная реализует общение персонажей в тексте. Два типа коммуникации находятся в постоянном взаимодействии. Вторичная коммуникация (общение между персонажами) накладывается на первичную коммуникацию. Схема отправитель – сообщение – получатель дополняется звеньями отправитель¹ – сообщение¹ – получатель¹.

Работы последних лет все более привлекают внимание к исследованию плана персонажа, его речевой разновидности в структуре литературной коммуникации. Изображенная коммуникация, воспроизводящая общение между персонажами, может имитировать как устную, так и письменную формы речеведения. Устная форма персонажной речи представлена диалогом, монологом и полилогом. Особенности и принципиальные отличия этих форм речи достаточно хорошо изучены и отображены в работах таких авторов, как О.В.Абаимова, А.В.Беляева, М.П.Брандес, Р.Р.Гельгардт, В.Д.Девкин, С.Л.Круглова, В.А.Кухаренко, Ю.М.Лотман, В.В.Ризун, и т. д. Письменная речь персонажей не получила должного внимания со стороны лингвистов и до сих пор остается неизученной или малоизученной. Данный фактор определяет актуальность выбора объекта нашего исследования.

Изображенная письменная коммуникация может быть представлена несколькими разновидностями: письма, телеграммы, записки, поздравительные открытки, дневниковые записи. Одним из широко представленных типов изображенной письменной коммуникации являются дневниковые записи. Именно этот автокоммуникативный тип письменных сообщений персонажей стал предметом данного исследования.

Целью данной статьи является рассмотрение коммуникативных характеристик дневниковых записей персонажей в сопоставлении с их реальными прототипами.

Материалом для исследования послужили произведения английских и американских авторов XX века.

Коммуникация, изображенная в произведении, представляет собой коммуникацию в возможном мире. С одной стороны, она теряет естественную реальность, а с другой – приобретает художественную функцию, передавая информацию о персонажах, их характере, взаимоотношениях и роли в структуре произведения в целом [4, 13]. Коммуникативный акт, порожденный сознанием автора, становится средством воздействия на читателя, он направлен не только на адресата-персонажа художественного произведения, но и на читателя, выступающего в роли интерпретатора. Специфика коммуникативного акта, репрезентируемого в тексте, заключена в его двойной коммуникативной направленности, или двойном факторе адресата [5, 13]. Таким образом, изображенная коммуникация строится одновременно с учетом внетекстового и внутритекстового адресатов.

Как считает Г.В. Степанов, для теории литературной коммуникации существенно важным является «обнаружение параллелизма между свойствами художественного текста и речевым актом вообще», сопоставительный анализ этих речевых форм «помогает выявить общее и специфическое в коммуникативной природе этих весьма различных типов речевой деятельности» [6, 106].

Письменная речь в художественном произведении – явление сложное, это не простая фиксация общения персонажей. Письменная речь во «вторичной действительности», каковой является художественный текст, создается автором произведения, который относится к одному из трех компонентов литературной коммуникации. Создавая модель письменной речи персонажей художественного прозаического произведения, автор, с одной стороны, опирается на аналогичную модель естественного речевого общения и конструирует письменную речь персонажей, в которой воспроизводятся параметры реальной письменной речи. С другой стороны, изображенная письменная коммуникация, рассчитанная на сотворчество читателя, на его воспринимающее сознание, подвергается автором произведения в графическом пространстве текста трансформациям, связанным с изменениями параметров реального письменного общения. Любые трансформации и модификации обусловлены авторским замыслом, интенциями и содержанием произведения, т.е. стилистически маркированы.

Ведение дневника представляет собой особый тип текстообразования в коммуникативной деятельности. Своеобразие данной ситуации обусловлено тем, что при ведении дневниковых записей субъект и адресат коммуникации предстают в одном лице [1,102]. Это главная черта прагматической ситуации ведения реального дневника. Объектный компонент и цель коммуникации связаны с основной идеей дневниковых записей – периодическим фиксированием информации. Содержание записи составляют сведения о событиях любых сфер жизни, отбор которых ограничен темпоральным показателем: они должны иметь место на отрезке времени между данным актом записывания и предыдущим. «Цель деятельности, а точнее ее суперзадача, состоит в сохранении информации о происшедшем» [1, 103].

Как видно, ситуация, в которой протекает эта деятельность, носит чрезвычайно неопределенный характер и предоставляет субъекту письменной коммуникации полную свободу действий. По мнению Н.Д.Арутюновой, эта свобода подкрепляется и тем, что сама деятельность входит в сферу личной, интимной жизни лица, она не подлежит не только контролю извне, но и вообще наблюдению, «рассматриванию» со стороны. Ее возникновение связано с личными обстоятельствами жизни коммуниканта. Отсутствие «настоящего» адресата, цели воздействия на него снимает вопрос о выработке стратегии субъекта в этой деятельности. Стратегия здесь сводится, по сути, к формированию режима деятельности, выработке своеобразной традиции и ее сохранению. Поэтому данную стратегию в текстообразовании Н.Д.Арутюнова называет «безадресатной» [1, 103].

Ведение дневника входит в контекст «жизненных» событий коммуниканта. В решении вести дневник основную роль играют разнообразные жизненные обстоятельства и внеязыковые факты, – такие, как «вынужденная праздность, неудовлетворенность теми или иными аспектами непосредственного общения, событийный “бум” и т. п.» [7, 95]. Они же, участвуя в формировании дневниковой деятельности, влияют и на облик записей. Отдельные дневниковые записи могут выглядеть как фрагменты речи, взятые из других видов коммуникативной деятельности, это обстоятельство, однако, не должно затемнять тот факт, что механизм дневниковой записи резко отличается от механизмов других видов коммуникативной деятельности, как бы он ни был представлен на «поверхностном» – текстовом уровне [7, 115].

«Дневниковая деятельность» [1, 102] не рассчитана на участие других лиц в коммуникативном акте, а носит самоадресованный характер. Автокоммуникативный характер дневниковой деятельности оказывает существенное влияние на лингвистическую структуру дневниковых записей персонажей. Запись «для себя» характеризуется свободой выражения, отсюда интенсивное использование неполных предложений, эллипсиса, сокращений. Например: *Writer enterprising although perhaps immodest to say so (Leander wrote). Bought sick calf in spring for 2\$. Nursed. Fatted. Sold in autumn for 10\$. Sent money to Boston for two-volume encyclopedia* [8, 111].

Сохранение достоверности письменной речи в художественном тексте невозможно без отображения ее коммуникативной природы. Однако автокоммуникативная направленность дневника в условиях литературной коммуникации – это лишь имитация в большей или в меньшей степени. С одной стороны, автор художественного произведения учитывает автокоммуникативные характеристики дневниковых записей. С другой стороны, происходит снятие, смягчение параметров, присущих реальным дневникам, что обусловлено общей коммуникативной направленностью произведения.

Акт автокоммуникации, представленный дневниковыми записями персонажей, как срединный компонент литературной коммуникации может иметь следующую схему: Автор – персонаж – адресант – дневник – Читатель. Таким образом, будучи по сути самонаправленной коммуникативной деятельностью, дневник персонажа в художественном тексте приобретает дополнительные функции. На уровне внутритекстового общения данный вид письменного сообщения сохраняет тождественность с коммуникативной направленностью реального; на уровне внетекстового общения дневниковые записи персонажей приобретают адресованный характер, что нарушает принцип внутритекстовой коммуникации.

Схема изображенной автокоммуникации в структуре художественного текста может расширяться в тех случаях, когда содержание дневниковых записей становится известным другим персонажам, персонажу-рассказчику: автокоммуникативное сообщение получает незапланированного адресата. Следует заметить, что, как правило, в подобных случаях и субъект дневниковых записей, и события, изложенные в них, и ситуации, в которых они вводятся в акт восприятия незапланированным адресатом, принадлежат к разным временным планам. Специфика данных ситуаций объясняется и предваряется речью автора или рассказчика. Например: *A large packet of letters, eight tattered, black-bound account books tied together with faded red tape, a photograph, about five by eight inches, mounted on cardboard and stained in its lower half by water, and a plain gold ring, man-sized, with some engraving on it, on a loop of string. The past. Or that part of the past which had gone by the name of Cass Mastern* [9, 156].

Расширение схемы внутритекстового акта автокоммуникации является частью авторского замысла и выполняет определенные художественные задачи. Форма дневника избирается автором как повествовательный прием для реализации различных целей: изображение социальных проблем в связи с жизнью и деятельностью индивидуума, передача субъективно-оценочного отношения к окружающей действительности через раскрытие внутреннего мира своего героя [5, 23]. Основной коммуникативно-прагматической установкой автора в художественном произведении является не только отобразить и

раскрыть душевный мир персонажа, но и реализовать идейно-эстетическую направленность произведения.

Особенностью ведения дневника является также и то, что этот вид деятельности предполагает пересечение двух сфер: сферы письма и сферы внутренней речи. Их взаимодействие при художественной трансформации жанровой формы дневника способствует усилению лирической экспрессии, появлению зачастую развернутого самоанализа. Например: *It is such a beautiful Indian summer day, " W. H. wrote in his journal as he waited at Fort Walker with his confused, grumbling troops. Their hard manual labor was almost completed, but their spirits showed, at least to their excited colonel, "an unwillingness to bury their own pride and willfulness in the blood-tingling Cause of their native land. In fact, they even accuse me of- vanity. If only they could look inside my heart, which beats only for love of my family and of my beloved South!* [10, 479].

Автокоммуникативный характер дневниковой деятельности устраняет требование эксплицитности, четкой структурной и логической организации. Фиктивный отправитель и фиктивный получатель сообщения совмещены в одном лице. Изображенная дневниковая деятельность, с одной стороны, отражает эти особенности, а с другой, сохраняет достаточную ясность, так как в художественном произведении отсутствие коммуникативной направленности внутри данного типа изложения перекрывается общей адресованностью всего текста читателю.

Итак, конститутивным признаком дневниковых записей является самонаправленный характер, который обуславливает такие особенности их языкового оформления, как свернутость, сокращенность, ассоциативность. В связи с этим неперменным условием адекватного художественного воспроизведения является учет их автокоммуникативного характера.

Как вторичный коммуникативный акт изображенная письменная речь полностью и всецело сопряжена с особенностями реальной литературной коммуникации: автор – читатель. Стремление получить какое-либо действие со стороны адресата первичного акта коммуникации является определяющим при построении и отображении вторичного коммуникативного акта, в нашем случае дневниковых записей персонажей.

Таким образом, автокоммуникативная деятельность персонажей, представленная дневниковыми записями персонажей, отличается от ее реального прототипа, имеет свои особенности организации и функционирования в структуре художественного текста.

1. Арутюнова Н. Д. Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис / Н. Д. Арутюнова, Т. В. Булыгина, А. А. Кибрик.; РАН, Ин-т яз-я. – М. : Наука, 1992. – 280 с.
2. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. — 192 с.
3. Арнольд И. В. Авторский комментарий в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» / И. В. Арнольд, Н. Я. Дьяконова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. – 1985. – Т. 44. – № 5. – С. 393-406.
4. Зуева Э. В. Прагматические аспекты взаимодействия плана автора и плана персонажа в художественном тексте / Э. В. Зуева // Прагматический аспект предложения и текста. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. – С. 22-30.
5. Чурилина Л. Н. Лексическая структура художественного текста (коммуникативный и антропоцентрический аспекты): Учеб. пособие. – Магнитогорск : МаГУ, 2000. – 102 с.
6. Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика./ Георгий Владимирович Степанов. – М. : Наука, 1988. – 382 с.
7. Язык. Литература. Поэтика / Г. В. Степанов; АН СССР, Отд. лит. и яз. ; Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Москва : Наука, 1988. – 382 с. : 1 л. портр. – На рус. яз. – ISBN 5-02-011348-4 : 3.70 .
8. Радзиевская Т. В. Ведение дневника как вид коммуникативной деятельности / Т. В. Радзиевская // Референция и проблемы текстообразования. – М., 1988. – С. 95-117.
9. Cheever J. The Wapshot Chronicle / John Cheever. – N.I., 1953. – 307p.
10. Warren R. P. All the King's Men / R. P. Warren – М. : Прогресс, 1992. – 448 p.

11. Price E. *Sranger in Savannah*. / Eugenia Price. – N.Y., 1989. – 744 p.

Крюкова О. І. Автокомунікативна спрямованість щоденникових записів персонажів.

У статті розглядаються особливості автокомунікативної спрямованості щоденникових записів персонажів у структурі художнього тексту. Значна увага приділяється опису поняття «літературна комунікація» та її видів: реальної («автор – текст – читач») і зображеної, вигаданої («персонаж – повідомлення – персонаж»). Аналізуються комунікативні характеристики щоденникових записів персонажів у зіставленні з їх реальними прототипами.

Ключові слова: літературна комунікація, зображена писемна комунікація, автокомунікація, щоденникові записи персонажів.

Kryukova O. I. Autocommunicative Characteristics of Personages' Diary Entries.

The article considers the peculiarities of the autocommunicative characteristics of personages' diary entries in the structure of an artistic text. Special attention is paid to the description of the concept of «literary communication» and its types: real communication which is realized in the line «author – text – reader» and represented, fictional one realizing the personages' communication in the text. The author analyzes communicative features of personages' diary entries in comparison with their real prototypes.

Key words: literary communication, represented written communication, autocommunication, personages' diary entries.

УДК 811

ПОЭЗИЯ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА В СОВРЕМЕННЫХ ЛАТИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

О.И.Кудинова

кандидат филологических наук, доцент,
Измаильский государственный гуманитарный университет

В статье рассматриваются особенности поэтического стиля М.Лермонтова и специфика их воспроизведения в латинских переводах А.Куряшкина, являющихся корректными в отношении заданной оригиналом стилистической системы, метрики, латинской языковой нормы, а также передачи основного смысла текста; аргументируется также общекультурное значение латинского языка и поэзии как важных составляющих европейского литературного процесса.

Ключевые слова: перевод, латинский язык, поэтические произведения, стилистическая система, переводческая трансформация, эквивалентность перевода.

В 2011 году был опубликован сборник латинских переводов «*Reddita Selecta*», принадлежащих перу русскоязычного мастера перевода А.Н.Куряшкина (г. Семипалатинск, Казахстан). Сборник предлагает переводы произведений таких отечественных и зарубежных поэтов, как Михаил Васильевич Ломоносов, Джон Китс, Александр Сергеевич Пушкин, Михаил Юрьевич Лермонтов, Александр Александрович Блок, Федерико Гарсиа Лорка, Агния Львовна Барто, Корней Иванович Чуковский и др. А.Н.Куряшкин предлагает интерпретации восемнадцати лермонтовских поэтических произведений, среди которых «Парус», «Молитва», «Три пальмы», «Умиравший гладиатор», «И скушно, и грустно», «Ангел», «Бородино» и т.д.

Переводческий анализ вышеупомянутых работ А.Н.Куряшкина еще не предпринимался, хотя творчество русскоязычного латиниста частично исследовалось в контексте изучения его пушкинских переводов. Так, филолог Ц.Дылыкова в своей статье «“Осень” Пушкина на латыни», называет «любопытной и довольно смелой попыткой» переводческую интерпретацию данного произведения, предпринятую русскоязычным латинистом. Незнание предмета нашего исследования позволяет поставить цели только предварительного характера, отдавая предпочтение не столько критике, сколько комментированию текстов и попытке на этой основе описать лишь общие контуры интересующего нас явления.

Независимо от оценки художественного достоинства переводов лермонтовских произведений на латынь, заслуживает внимания самый факт их появления. Отметим, что они примыкают, с одной стороны, к гуманистической традиции новолатинской поэзии, о жизненности которой в настоящее время свидетельствуют библиографические обзоры, помещаемые в наиболее солидных новолатинских журналах «*Latinitas*» и «*Vox Latina*», с другой – к имеющимся опытам латинских переводов поэзии русских классиков, начало которым положено Проспером Мериме в его примечании к своему французскому переводу пушкинского стихотворения «Анчар». В сноске к переводу на французский язык, автор, сетуя на сложности, утверждает, что только латынь может дать представление о сжатости русского подлинника. Заметим, что латинский язык и латинская поэзия – важные составные части русского литературного процесса, своеобразное связующее звено с европейской, восходящей к античности, поэтической традицией [1, 4-7].

Хотя А.С.Пушкин и писал в «Евгении Онегине», что «латынь из моды вышла ныне», однако, несмотря на это, в России тех времен имелись весьма прочные традиции классического образования, в основе которого лежал латинский язык. Латынь,

действительно, входила в моду и выходила из нее, но всегда оставалась уникальным явлением человеческой культуры, прочно завоевавшим пространство и время.

Необходимо отметить, что сам М.Ю.Лермонтов, хотя никогда не писал по-латыни, однако с детства и на протяжении всей жизни совершенствовался в изучении этого языка. Он пользовался античными произведениями как образцами для своих созданий, а также в своем творчестве довольно плодотворно разрабатывал античные сюжеты, совместно используя в них и христианские мотивы, сливающиеся в сложное культурное единство.

В качестве материала для перевода на иностранные языки, в частности, на латинский язык лермонтовские тексты представляют собой некоторую сложность, объясняющуюся как неповторимостью индивидуальной художественной системы русского гения, так и объективными различиями между русским и латинским языками, принадлежащими к разным языковым группам – славянской и романской. Стихотворный же перевод на латынь включает в себе особые трудности. Он должен опираться не только на знание латинской лексики и грамматической нормы, но и на безупречное владение латинской фразеологией во всех ее многочисленных жанровых разновидностях. В то же время в нем использоваться готовые речевые штампы.

Латинская интерпретация стихотворения М.Ю.Лермонтова «Тучи» является, на наш взгляд, одним из наиболее удачных образцов переводческого таланта А.Н.Куряшкина в сфере конкретности образов и абсолютной четкости интонации. Мы не ставим своей задачей подробное исследование метрической формы перевода, однако отметим как несомненное достоинство умение интерпретатора облечь в античную форму каждую из трех лермонтовских строф с почти дословной близостью и при этом прекрасно сохранить поэтическое содержание.

Перевод данного поэтического произведения русского классика на латинский язык чрезвычайно близок к оригиналу, соответствует ему по объему, тождествен в передаче его лексики, грамматической структуры, семантически нагруженных образов символического характера. Сравним русский и латинский варианты:

<i>Тучи</i>	<i>Nubes</i>
<i>Тучки небесные, вечные странники!</i>	<i>Nubes caelestes, erroneae aeternae!</i>
<i>Степью лазурною, цепью жемчужною</i>	<i>Serie candida, campo profundo,</i>
<i>Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники</i>	<i>Ut ego exules volatis supernae</i>
<i>С милого севера в сторону южную.</i>	<i>Ad teporem ab aquilone iucundo.</i>
<i>Кто же вас гонит: судьбы ли решение?</i>	<i>Quisnam vos agit: fata fortunae?</i>
<i>Зависть ли тайная? злоба ль открытая?</i>	<i>Odium patens, latens invidia?</i>
<i>Или на вас тяготит преступление?</i>	<i>Vel scelere premini importuno,</i>
<i>Или друзей клевета ядовитая?</i>	<i>Vel amicorum crudeli perfidia?</i>
<i>Нет, вам наскучили нивы бесплодные...</i>	<i>Non! Semper liberae, gelidae estis,</i>
<i>Чужды вам страсти и чужды страдания;</i>	<i>Vos pertaedet segetum sterilium...</i>
<i>Вечно-холодные, вечно-свободные,</i>	<i>Nec animi motus nec dolores habetis,</i>
<i>Нет у вас родины, нет вам изгнания [2,496].</i>	<i>Neque patriam, neque exilium [3].</i>

Сравнительный анализ синтаксиса показывает, что русская фраза несколько длиннее латинской версии, что происходит за счет глаголов, которые, в среднем, длиннее латинских, а также наличия в русском языке 4-х-5-ти сложных слов, что в латыни наблюдается достаточно редко.

В тексте перевода практически полностью соблюдены убедительная грамматическая точность и исчерпывающая дословность. В качестве примера процитируем дословный обратный перевод первой строфы:

*Тучи небесные, странники вечные !
Цепью белоснежной, полем бескрайним,
Как я, изгнанники, летите высоко
К теплу от севера милого.*

Как видим, смысловые оттенки переданы почти адекватно, за исключением нескольких фактов поэтического употребления, допущенных с использованием существительного

aquiline, которое означает «северный ветер», а также замены цветового эпитета «лазурный» на пространственный *profundus* (основные значения прилагательного *profundo* – «глубокий, бездонный, бескрайний»).

В переводе «Утеса» также прослеживается стремление как можно точнее передать смысл и зримые образы. А.Н.Куряшкин и в этой интерпретации сдержан, максимально точен в передаче мысли в ее развитии, держится на уровне конкретной детали:

<i>Утес</i>	<i>Scopulus</i>
<i>Ночевала тучка золотая На груди утеса-великана. Утром в путь она умчалась рано, По лазури весело играя; Но остался влажный след в морщине Старого утеса. Одиноко Он стоит, задумался глубоко И тихонько плачет он в пустыне [1, 525].</i>	<i>Nubecula aurata pernoctavit Scopuli in pectore immanis. ludens laete per caerulis vanis, Multo mane cito avolavit. Sed mansit in ruga vestigium udum Scopuli veteris. Stat solitarius In cogitatione defixus, statarius, Et lacrimas dat deserto in nudo [2].</i>

Синтаксис латинского языка несколько нарушает возвышенно-торжественный настрой лермонтовского стиха. Так, дословный обратный перевод первой строки *Nubecula aurata pernoctavit* – «тучка золотая ночевала». Здесь необходимо учитывать разницу в латинском и русском синтаксисе: глагол в классическом латинском предложении в большинстве случаев ставится в конце предложения. Однако поэтическая норма часто идет вразрез с данным правилом. Так, переводчица стихов Катулла на русский язык О.Славянка в своих «Заметках о воспроизведении ритмики латинских стихов» утверждает: «Вообще, в латинской поэзии, как и в русской, произвольный порядок слов. Однако постановка на первое место глагола меняет оттенок фразы. Это в значительной степени стиль русских народных сказок (Идет Иванушка по дороге), а в переводы латинских стихов привносит стиль русских народных сказок нет смысла. С другой стороны, постановка глагола на первое место в предложении передает некоторое удлинение действия, описываемого этим глаголом» [4].

Настроение одиночества, которое пронизывает всю жизнь и творчество русского гения, является определяющим и в стихотворении «На севере диком стоит одиноко». Считается, что это лермонтовская интерпретация Генриха Гейне, однако, в отличие от немецкого поэта, у М.Ю.Лермонтова одиночество возведено в абсолют. Сравним тексты оригинала и перевода:

***	***
<i>На севере диком стоит одиноко На голой вершине сосна И дремлет качаясь, и снегом сыпучим Одета как ризой она. И снится ей всё, что в пустыне далекой - В том крае, где солнца восход, Одна и грустна на утёсе горячем Прекрасная пальма растёт [2, 512].</i>	<i>In Borea vasta pinus deserta In nudo cacumine sita, Et nutans dormitat, et nive laxata Ut nitido peplo vestita. Et somniat ea in longis arenis, Qua oriens ardet a sole, Increscere unam maestam perpulchram Palmam ardenti in colle [3].</i>

Сравнительный анализ доказывает, что для переводчика принципиально важной является физическая осязаемость изображенного. Однако стилистически диапазон у А.Н.Куряшкина в пределах этих восьми строк несколько уже, чем в оригинале. Так, в тексте М.Ю.Лермонтова использованы слова с легким оттенком русизма и фольклорности (*сыпучим, горячим*), а также церковнославянизм, присутствующий в сравнении *как ризой*, которое принадлежит, несомненно, к иному регистру словаря, чем латинское *ut nitido peplo* («как в сверкающий пеплум»). Лермонтовская лексема *риза*, обозначающая в церковнославянском языке одежду или верхнее облачение священника, надеваемое во время богослужения, привносит в текст атмосферу особой патетики и торжественности. Использованный в латинском переводе эквивалент *replum* (пеплум), имеет такие варианты значения, как: «мантия», «роскошное женское платье из тонкой ткани», «одеяние Афины-Паллады, выставяемое на обозрение в праздник Панафиной» [5]. Таким образом,

предпринятая переводчиком лексическая замена ведет к определенной нейтрализации экспрессивного значения стилистического церковнославянизма.

Эпитеты оригинала (*прекрасная пальма, на севере диком*) важны не столько в предметно-смысловом, сколько в эмоциональном отношении как средства создания определенной эмоциональной атмосферы. Автор латинского текста в качестве эквивалента существительного *север* выбрал лексему *borea* – греческое заимствование, означающее «северо-восточный ветер», «север». Оно сочетается с прилагательным *vasta* – «пустынный огромный», а не *дикий*, как в оригинале, что несколько упрощает образность и эмоциональный колорит основного аллегорического мотива, однако за счет привлечения греческого заимствования не ведет к снижению его романтичности.

Как упоминалось выше, усиление эмоциональности и экспрессивности у М.Ю.Лермонтова часто достигается синтаксическими средствами. В частности, на характер течения речи в пределах второго-пятого стихов, безусловно, влияют повторяющиеся союзы (*И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим [...] И снится ей все [...]*). Автор латинской интерпретации также сохраняет их в своем тексте (*Et nutans dormitat, et nive laxata [...] Et somniat ea [...]*).

Заключительные два стиха оригинала вносят в произведение черту загадочности, намеренной темноты, многосмысленности и многозначительности, латинский же вариант дословно передает следующее: *Растет одна грустная и прекрасная / Пальма страстная на холме*. Лексема *холм* семантически значительно отличается от использованного в оригинале слова *утес* (т.е. высокая отвесная скала), что сужает смысловые рамки подлинника, размывая высоту и торжественность контуров.

Проведенный анализ доказывает, что А.Н.Куряшкин стремится не подвергать русскоязычный материал творческой переработке, не выделять одни элементы за счет других, старается сохранять стилистическую тональность подлинника, придавать ему в целом похожую торжественность, пафос и трагизм, прибегая при этом к синонимичному словесно-образному диапазону.

Таким образом, кроме эстетического критерия, проанализированные латинские переводы лермонтовских поэтических произведений корректны в отношении заданной оригиналом стилистической системы, метрики, латинской языковой нормы, а также передачи основного смысла переводимого текста. Считается, что латинский язык – это, скорее, язык речитатива, жестко структурированный, как сама Римская империя. Однако, на наш взгляд, его четкая и однозначная структура не только сумела передать «печальное, тоскующее и никогда не льстящее человеку» [6] лермонтовское слово, но и с особой яркостью проявила и подчеркнула рациональное и классическое в искусстве русского гения, подчас наделяя его веской непререкаемостью сентенций.

Франкоязычному марокканскому писателю и поэту Т.Бенжеллуну приписывается афоризм, уже ставший классикой переводоведения: «Переводы как женщины: если верны, то некрасивы, а если красивы, то неверны» («*Les traductions sont comme les femmes. Lorsqu'elles sont belles, elles ne sont pas fidèles, et lorsqu'elles sont fidèles, elles ne sont pas belles*» [7]). Наше исследование убедило нас в обратном: наличествуют верные и красивые переводы. А существование творчества великого русского поэта М.Ю.Лермонтова на латинском языке является своего рода феноменом, который сам по себе достоин не только пристального внимания, но и серьезных научных исследований. Поэтому для оценки качества проанализированных переводов стихотворений «Тучи», «Утес», «На севере диком стоит одиноко», сделанных А.Н.Куряшкиным, более справедливым представляется несколько отличное от оригинала переосмысление вышеизложенной сентенции, предложенное в работе «Верность перевода или вечная забота переводчиков» алжирской исследовательницей Н. эль Меджира: «Переводы – как женщины: чтобы считаться совершенными, должны быть одновременно и красивыми, и верными» («*Les traductions, comme les femmes, pour être parfaites, doivent être à la fois fidèles et belles*» [8]).

1. Либуркин Д. Л. Русская новолатинская поэзия (вторая половина XVII - первая треть XVIII в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – 19 с.
2. Лермонтов М. Ю. Собр.соч. в 4-х тт. – М.-Л. : Изд-во Академии наук СССР. – Т. 1. – 756 с.
3. Куряшкин А. Н. Reddita Selecta / Перевод на латинский язык отечественных и зарубежных поэтов / А. Н. Куряшкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.linguaeterna.com/bibl/lentus-trans-ru.php>
4. Славянка О. Заметки о воспроизведении ритмики латинских стихов / О. Славянка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2008/12/08/1978>
5. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_big/Peplum-44809.html
6. Колесникова Е. О. Лермонтове / Е. О. Колесникова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ruslita.ru/zadaniya/13-glavnaya/357-o-lermontove>
7. Bourgue S. Des Alpes aux Andes : quand Adam et Ève passent du coq à l'âne, ou la tâche ardue du traducteur / S. Bourgue [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutati>
8. Nassima El Medjira. Fidélité en traduction ou l'éternel souci des traducteurs / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://translationjournal.net/journal/18fidelite.htm>

Кудінова О. І. Поезія М.Ю.Лермонтова у сучасних латинських перекладах.

У даній статті розглядаються особливості поетичного стилю М.Лермонтова та специфіка їх відтворення у латинських перекладах А.Куряшкіна, які є коректними щодо заданої оригіналом стилістичної системи, метрики, латинської мовної норми, а також передачі основного сенсу тексту; аргументується також загальнокультурне значення латинської мови і поезії як важливих складових європейського літературного процесу.

Ключові слова: переклад, латинська мова, поетичні твори, стилістична система, перекладацька трансформація, еквівалентність перекладу.

Kudinova O. I. M.Lermontov's Poetry in Modern Latin Translations.

In this article the peculiarities of M.Lermontov's poetic manner and the specific character of its realization in the Latin translations of A.Kuryashkin were examined. It is proved that the analyzed Latin translations of Lermontov's poetic works are correct in terms of the original stylistic system, metrics, the Latin language norms, as well as the transfer of the basic meaning of the translated text. The general importance of the Latin language and poetry as important parts of European literary process is also argued.

Key words: translation, Latin, poetic works, stylistic system, translating transformation, equivalence of translation.

УДК 802.0-73

ГЕНДЕРНА АСИМЕТРІЯ ЛЕКСИКИ В ДЕТЕКТИВНІЙ ПРОЗІ

Г.О.Олейнікова

*кандидат філологічних наук, доцент,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

У статті розглядаються гендерні розходження на лексичному рівні художньої мови, а саме у жанрі детективної прози. Проаналізовано гендерні асиметрії усного мовлення у чоловіків і жінок у зіставному аналізі одиниць лексичного та фразеологічного рівнів.

***Ключові слова:** гендер, гендерна асиметрія, лексичні та фразеологічні одиниці, жанр детективної прози.*

За останні десятиліття проблема гендеру опиняється у центрі численних конференцій, симпозіумів, наукових робіт. Гендерні дослідження – це новий напрям вітчизняної науки, який отримав свій початок у кінці ХХ століття. Перші дослідження за темою вивчення й опису особливостей мови чоловіків і жінок з'явилися наприкінці 80-х – початку 90-х років, але вже із середини 90-х років вони стали бурхливо розвиватися. На даний час цей процес відбувається настільки стрімко, що сміливо можна говорити про появу і розвиток нової галузі вітчизняного мовознавства – гендерної лінгвістики.

Проблема співвідношення гендерного фактора і його реалізація в мові розглядається дослідниками в кількох напрямках: по-перше, дослідження мов, у яких форма мови залежить від того, хто говорить (чоловік або жінка), до кого звертаються (до чоловіка або до жінки), або враховуються обидва ці фактори (наприклад, такі мови, як японська, чукотська); по-друге, дослідження відображення концепту статі в системі мови, розкриття стереотипів фемінності та маскулінності, що містяться в когнітивній сфері носіїв мови; і по-третє, дослідження варіативності гендерної поведінки і пояснення можливих причин виявлених відмінностей [7, 138].

У даній роботі увага приділяється як проблемі гендеру в цілому, так і визначенню гендерно-обумовлених розходжень на лексичному рівні художньої мови, а саме в жанрі детективної прози. Робота присвячена виявленню гендерних асиметрій усного мовлення у чоловіків і жінок, зіставному аналізу одиниць лексичного та фразеологічного рівнів, що виражають гендерні асиметрії двох статей у жанрі детективної прози.

Активні зміни у суспільстві, які відбуваються на сьогоднішній час, суттєво змінюють наявні суспільні норми конструкції суспільства. Ці зміни активно осмислюються на різних рівнях та сприяють формуванню й розвитку нових наукових напрямів, що мають на меті осмислити та верифікувати ці зміни. Одним із таких напрямів стала теорія гендеру.

Поняття «гендер» виникло наприкінці ХХ століття для визначення нових напрямів врегулювання соціо-статевих відносин у суспільстві та мав на меті аналізувати відносини між жінкою і чоловіком, визначати їхні характерні риси через спільне й відмінне, розкривати ролі статей фемінності та маскулінності.

Перші наукові праці з гендерної проблематики з'явилися близько 30 років тому. Але, як відзначає О.І.Горошко, незважаючи на відносну молодість гендерного підходу та складність самого феномену, початок ХХІ століття ознаменувався пошуком соціального партнерства жінок і чоловіків, рівномірного використання їх потенціалу в будь-якій сфері життєдіяльності, що є метою сучасного людства [3, 12].

Гендерний аналіз був започаткований у 70-х роках ХХ століття у британській (М.Адлер, Р.Макаулей, С.Ромейн) та американській лінгвістиці (Д.Камерон, Р.Лакофф). Протягом останнього десятиріччя гендерна проблема активно досліджується у вітчизняному (О.Л.Бессонова, Н.Д.Борисенко, Н.М.Гоца, О.Л.Козачишина, Ю.П.Мельник, С.К.Топочевський та ін.) і в

російському (О.І.Горошко, А.В.Кириліна, В.В.Потапов та ін.) мовознавстві.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття виникає потреба у виробленні нових методологій та способів аналізу художніх текстів. Останнім часом у лінгвістичних працях увагу акцентовано на аналізі мови з позицій антропоцентризму. Функціонально-семантичний аспект дослідження в таких роботах дає змогу вийти на інший комунікативний рівень, адже результати, виявлені лінгвістами, широко застосовуються в теорії комунікації, семасіології, лінгвостилістиці. Вчені від лінгвістичного аналізу тексту, дослідження щоденників підлітків, листів чоловіків і жінок переходять до опису різних видів комунікації, різних структур організації лексики та семантики, напрямками яких є отримання інформації про що і як говорить суб'єкт. Поширюється інтерес до суб'єктивного, приватного життя людини. Отже, можемо сказати, що гендерний підхід став одним із корисних пізнавальних конструктів у сучасних лінгвістичних дослідженнях.

Для аналізу художнього тексту з позицій гендерних особливостей найбільш доцільним і теоретично обґрунтованим є герменевтичне тлумачення, де гендер, як відмічалось вище, розглядаючись із позиції антропоцентризму, визначається як своєрідна інтрига, в основі якої сплітаються численні науки про людину, її не тільки біологічну, але й соціальну та культурно специфіку, інтрига як сукупність обставин, подій і вчинків, у центрі яких знаходиться людина. Отже, як інтрига, так і дискурс наділені аналогічними властивостями, серед яких домінує інтелегібельність [8,63], тобто пізнання навколишнього середовища через розум, інтелектуальну інтуїцію попри всю складність даного філософського поняття. Сама гендерна інтрига починає розгортатися перед дослідником у той момент, коли він поринає до світу художньої дійсності, де використання мови починає вимірюватися саме ментальним простором тексту [6, 13], в якому гендер виступає як тип особливого утворення художнього простору.

Автор художнього твору максимально реально намагається передати спілкування персонажів референтного простору твору й максимально достовірно передати його персонажні особливості. Цей процес не є довільним, оскільки автор є членом соціуму, носієм певної мови, володіє знаннями про образи гендерної комунікативної поведінки й намагається відтворити їх у своїй картині художнього світу. Судження й уявлення автора про те, чим визначається або відрізняється чоловіча комунікативна поведінка від жіночої, знаходять своє відображення у мовленні дійових осіб художніх творів. Таким чином, автор використовує ті чи інші риси гендерно зумовленої комунікативної поведінки для створення стереотипних ознак мовлення чоловіків і жінок.

Вивчення гендерно зумовленої комунікативної поведінки персонажів зосереджує увагу не лише на розбіжностях у мовленні чоловіків і жінок, але й на соціально-психологічних чинниках, що її зумовлюють. До останніх належать ситуація спілкування, мовець і слухач, які характеризуються певним соціальним станом, статтю, віком, рівнем освіти, психологічними особливостями і психічним станом (Л.Б.Нікольський). Усі ці риси обов'язково відображаються в персонажному мовленні. Це дає можливість стверджувати, що гендерні особливості мови чітко проявляються в загальнолінгвістичних мовних і мовленнєвих особливостях чоловічих та жіночих персонажів у різних жанрах художньої прози. Не виняток також і жанр детективної прози, де основні події зображуються з метою з'ясування обставин дії та розкриття загадки, а головним героєм може бути як чоловік-детектив, так і жінка-детектив.

Жанр детективу веде свій початок від так званих «логічних оповідань» (*tales of ratiocination*) Е.По, опублікованих у 40 рр. ХІХ ст. Слово «детектив» увійшло в літературний ужиток пізніше, в 70 рр. ХІХ ст. Однак саме оповідання Е.По можна трактувати як такі, що започаткували новий жанр, оскільки вони вводили в літературу нову сюжетну схему і нового героя: детектива-інтелектуала, котрий розкриває злочин завдяки вмінню відбудовувати чіткі причинно-наслідкові ланцюжки міркувань.

Детектив (англ. *detective*, від лат. *detego* – розкриваю, викриваю) – здебільшого літературний і кінематографічний жанр, твори якого описують процес дослідження загадкової події з метою з'ясування її обставин та розкриття загадки. Як правило, в якості такої події виступає злочин, і детектив описує його розслідування та визначення винних.

У такому разі конфлікт будується на зіткненні справедливості з беззаконням, але закінчується перемогою справедливості.

Самостійний жанровий статус детективної літератури дотепер залишається дискусійним. Наприклад, автори багатьох англomовних досліджень детективу характеризують його, використовуючи термін «жанр» і «жанровий різновид» як синоніми, або ж взагалі уникаючи їх (У.Киттрідж, Р.Леймен, С.Моем, Г.Честертон). Деякі російськомовні дослідники (Б.Бегак, А.Вуліс, Н.Кун) відносять детектив до різновидів пригодницького авантюрного жанру. Інші вчені (А.Адамов, Г.Анджапарідзе, С.Бавін, Т.Братусь, Ю.Уваров) наполягають на жанровій відокремленості й самодостатності детективної прози.

Розглянемо детективні твори, де розповідь ведеться двома протилежними гендерними статтями: чоловіком і жінкою, з метою виявлення подібних та відмінних рис гендерно маркованих мовних і мовленнєвих засобів та встановлення комунікативних особливостей мовлення персонажів сучасних американських детективних творів. Детективи-чоловіки й детективи-жінки мають свої особливості стилю розкриття злочину, а також мовне наповнення та методи впливу на підозрюваних.

Лексичний рівень тексту відіграє дуже важливу роль, адже за допомогою різноманітних мовних засобів автор має змогу передати власне ставлення до зображуваних подій, надати їм емоційне забарвлення або передати впевненість або невпевненість мовця.

Однією з проблем дослідження особливостей вияву людського фактору в мові є встановлення лексико-стилістичних засобів і способів їх мотивації та інтеграції залежно від статі комунікантів.

Проаналізуємо лексико-стилістичні засоби на прикладах 2-х детективних романів з метою виявлення комунікативних особливостей мовлення персонажів. Роман «The case of the girl with lucky legs», написаний у 1934 році Ерлі Гарднером, головний герой якого – судовий адвокат Пери Мейсон із багатолітнім досвідом розкриття різноманітних справ. Він має чудовий аналітичний розум, його дії спрямовані на встановлення справедливості. Другий роман – «Body in the library», написаний Агатою Крісті у 1942 році, дії якого направлені на розкриття вбивства молодшої вродливої білявки, тіло якої було знайдено в бібліотеці полковника Бантрі. Міс Марпл – місцевий детектив, має сильний характер і чудовий аналітичний розум, який вона любить розвивати, розгадуючи різноманітні загадки та незвичайні випадки, котрі трапляються на її шляху. Отже, персонажі-детективи в даних романах представлені двома статтями: жіночою і чоловічою.

Досліджуючи вищезазначений аспект відображення мовленнєвої поведінки персонажів-чоловіків та персонажів-жінок у детективному жанрі, ми спиралися на класифікацію, запропоновану Н.Д.Борисенко, де особливості чоловічої вербальної поведінки відбиваються в таких мовних засобах, як особливості мовного вираження оцінки (*вираження позитивної/негативної емоції*), реалізації засобів модифікації прагматичного значення лексичної одиниці та висловлювання загалом (*уживання кваліфікаторів, емфатичного do, використання засобів вираження епістемічної модальності*), використанні стилістично забарвленої лексики (*вulgаризми, табуована лексика, професійна лексика, звертання*) [5, 20].

Здійснений аналіз наочно представлений у таблиці № 1 та № 2.

Отже, здійснений аналіз у першу чергу продемонстрував розбіжності чоловічого й жіночого гендеру на лексичному рівні. Аналіз розбіжностей у вживанні мовних одиниць у репліках персонажів-чоловіків та персонажів-жінок полягають у наступному:

- використання стилістично забарвленої лексики:

a) *вживання vulgаризмів*. Вербальна поведінка персонажів-чоловіків характеризується реалізацією таких vulgаризмів, як *bloody, hell, damn*, що становить 43,8 % усіх уживань для вираження сильних негативних емоцій незалежно від дистанції між комунікантами.

Щодо персонажів-жінок, то використання стилістично зниженої лексики не простежується в мовленні жінок-оповідачів, що дає нам змогу стверджувати, що жінкам

більш властива стриманість у вираженні сильних негативних емоцій і контролювання своїх висловлювань до співрозмовника.

Таблиця № 1

**Лексичні особливості чоловічого гендеру в романі
«The case of the girl with lucky legs»**

Мовне вираження оцінки	Уживання ква ліфікаторів	Емфатичне do	Епістимічна модальність						Табуована лексика God	Професійна лексика	Звертання	Вульгаризми
			<i>You know</i>	<i>I think</i>	<i>I mean</i>	<i>Perhaps</i>	<i>Really</i>	<i>Probably</i>				
0	6	0,4	2,3	2	2	0,1	0,2	2,6	2,8	27,7	10,1	43,8

Таблиця №2

**Лексичні особливості жіночого гендеру в романі
«Body in the library»**

Мовне вираження оцінки	Уживання ква ліфікаторів	Емфатичне do	Епістимічна модальність						Табуована лексика God	Професійна лексика	Звертання	Вульгаризми
			<i>You know</i>	<i>I think</i>	<i>I mean</i>	<i>Perhaps</i>	<i>Really</i>	<i>Probably</i>				
2,4	35,1	4,8	19,3	7,9	6,1	4,2	0,6	1,8	0%	0%	17,8	0%

Хоча прийнято вважати жінок емоційнішими та нестримнішими у своїх висловлюваннях, але проведений аналіз дає нам змогу стверджувати протилежне: в детективному жанрі жінкам властива тенденція до дотримання норм комунікативної етики під час спілкування, де вживання стилістично забарвленої лексики не припустимо і свідчить лише про низький рівень виховання;

б) *реалізація професійної лексики*. Використання цієї групи лексики притаманне вербальній поведінці персонажів-чоловіків (24,7 %), що свідчить про бажання чоловіків демонструвати у спілкуванні як із чоловіками, так і з жінками високий рівень ерудиції та обізнаності в певних питаннях.

Зовсім протилежну картину ми бачимо в жіночому гендері, де подібний тип лексики не використовується в мовленнєвій поведінці жінок.

Що стосується використання табуованої лексики, то, проаналізувавши комунікативну поведінку персонажів-чоловіків, ми знайшли лише незначний відсоток, а саме 2,8 % вживання цього типу лексики. Це дає нам право стверджувати, що Перрі Мейсон, як представник чоловічого гендеру в детективному жанрі, все-таки набожна людина і використовує табуовану лексику з метою впливу на емоції та почуття співбесідника.

Проведений аналіз свідчить про те, що табуована лексика не притаманна мовленню міс Марпл і демонструє підтримання жінкою заборон щодо вживання релігійних слів у своєму мовленні.

Гендерні особливості використання стилістично забарвленої лексики в персонажному мовленні сучасних англійських детективних творів відображують більшу чутливість жінок порівняно з чоловіками до комунікативних норм суспільства, яке табує вживання

стилістично зниженої лексики, прагнення жінок створити дружню атмосферу спілкування й бажання чоловіків справити враження на співрозмовника своєю ерудицією.

Подібне проявляється насамперед у вживанні звертань: у кількісному відношенні використання звертань є частотнішим для висловлювання персонажів-жінок (17,6 %), ніж для персонажів-чоловіків (10,1 %).

Під час розгляду реалізації засобів модифікації прагматичного значення лексичної одиниці та висловлювання загалом у детективному романі проведений аналіз показав такі результати: аналіз персонажного мовлення свідчить про те, що епістемічні модальні форми вживаються у висловлюваннях персонажів обох статей у неформальній міжгендерній комунікативній взаємодії для вираження ступеня впевненості в істинності повідомлюваного.

Проведений у дослідженні кількісний аналіз показує відсоткове співвідношення вживання епістемічних модальних форм у висловлюваннях персонажів певної статі. При цьому у висловлюваннях персонажів-жінок частіше вживаються *you know* (19,3 %), *I think* (7,9 %), *I mean* (6,1 %), *perhaps* (4,2 %), *probably* (1,8 %), *really* (0,6 %). Це дає нам змогу стверджувати, що персонажам-жінкам властива тенденція до залучення співрозмовника до обговорюваної теми, вираження власної думки і схильність до пояснення, що саме вона мала на увазі.

Що стосується персонажів-чоловіків, то їм притаманне використання епістемічних модальних форм у такому кількісному співвідношенні (табл. № 1). Таким чином, персонажи-чоловіки спрямовують свою увагу в першу чергу на вираження власної думки та неусвідомлене демонстрування ступеня невпевненості в повідомлюваній ситуації.

Отож, більша типовість епістемічних модальних форм для висловлювань персонажів-жінок (39,9 %) порівняно з персонажами-чоловіками (9,2 %) допомагає показати менше прагнення жінок впливати на ментальну сферу адресата, демонструючи впевненість в істинності повідомлюваного. Цей факт також відбиває комунікативний стереотип прагнення жінок знижувати категоричність висловлювання за рахунок введення до нього елементів суб'єктивної оцінки, виявляти увагу до співрозмовника за допомогою використання епістемічних модальних засобів.

Для вербальної поведінки персонажів обох статей притаманне вживання *інтенсифікаторів*, що належать до нейтральної лексики: *so*, *too*, *very*. В чоловічому гендері цей тип лексики знайшов своє відображення лише на 6 %, а в жіночому – на 35,1 %. Для персонажів-жінок типовим є підсилення ступеня вияву оцінки певної ознаки шляхом сполучення інтенсифікаторів *so* і *very*.

Вживання *емфатичного do* притаманне більшою мірою реплікам персонажів-жінок (4,8 %), ніж чоловікам (0,4%). Це дає нам право стверджувати про схильність жінок до акцентування певної дії чи ознаки, про яку йдеться.

Слід зазначити, що в мовному вираженні оцінки, як правило, простежується лише у жінок в детективному жанрі та становить 2,4 % усіх уживань. Те, що у чоловічому гендері відсутні приклади вираження оцінки, свідчить, що чоловіки приділяють особливу увагу чіткому й логічному викладу інформації, не приділяючи уваги вираженню власної позитивної чи негативної мовної оцінки.

Таким чином, гендерна асиметрія двох статей у жанрі детективної прози відображається за допомогою лексико-стилістичних засобів, які мають гендерну маркованість і характеризують відображувану в детективному жанрі вербальну поведінку представників певної статі. Типовою рисою жіночої вербальної поведінки є прагнення створити доброзичливу атмосферу спілкування, уникання засобів, які можуть образити співрозмовника, демонстрація загальної позитивної налаштованості персонажів-жінок. Щодо чоловічої вербальної поведінки, то вона демонструє загальний негативний настрій комуніканта, зосередження на своїх власних роздумах, небажання враховувати інтереси співбесідника.

1. Потапов В. В. Акутальные подходы в исследовании просодии речи / В. В. Потапов // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 6. Языкознание. – № 3. – С. 118-124.
2. Горошко Е. И. Особенности мужских и женских ассоциаций / Е. И. Горошко // Пол и его маркировка в речевой деятельности / Под ред. Е.Н.Шовгеля. – Кривой Рог : МИЦ ЧЯКП, 1996. – 320 с.
3. Борисенко Н. Д. Гендерный аспект репрезентации персонажной речи в английских драматических произведениях конца XX ст.: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступення канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови» / Н. Д. Борисенко. – К., 2003. – 29 с.
4. Хамева И. И. Гендер как интрига познания. Сб. статей Московского государственного лингвистического университета / И. И. Хамева. – М. : «Рудомино», 2000. – 191 с.
5. Козачишина О. Л. Лінгвістичні прояви гендерних характеристик англomовних художніх текстів (на матеріалі американської прози ХХ сторіччя): автореф. дис. ... на здобуття наук. ступення канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови» / О. Л. Козачишина. – Київ, 2003. – 20 с.
6. Клименко Н. О. Гендерні аспекти творчості О.Шапір: Автореф. дис. ... на здобуття наук. ступення канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови» / Н. О. Клименко. – Херсон, 2008. – 26 с.
7. Берн Ш. Гендерная психология / Ш. Берн. – М. : Олма-пресс, 2001. – 420 с.
8. Кирилина А. В. Гендерные аспекты массовой коммуникации // Гендер как интрига познания / А. В. Кирилина. – М. : Рудомино, 2000. – 230 с.
9. Ставицька Л. О. Сучасний стан лінгвогендерологічних досліджень в Україні / Л. О. Ставицька // Мовознавство. – 2008. – № 2-3. – С. 236-246.
10. Тараненко О. О. Принцип андроцентризму в системі мовних координат і сучасний гендерний рух / О. О. Тараненко // Мовознавство. – 2005. – № 5. – С. 3-25.
11. Stoller R. I. Presentations of gender / R. I. Stoller. – New Haven, 1985. – P. 45.
12. Wood Julia. Gendered lives: communication, gender and culture / Julia Wood. – International Thomson Publishing, 1994. – 359 p.

Олейникова Г. А. Гендерная асимметрия лексики в детективной прозе.

В статье рассматриваются гендерные расхождения на лексическом уровне художественного текста, а именно в жанре детективной прозы. Проанализировано гендерные асимметрии устной речи мужчин и женщин на базе сопоставительного анализа лексического и фразеологического уровней.

Ключевые слова: *гендер, гендерная асимметрия, лексические и фразеологические единицы, жанр детективной прозы.*

Oleinikova G. O. Gender Divergence of the Lexical Level in Detective Literary Text.

The article investigates gender divergence of the lexical level in detective literary text. Gender divergence is analysed in the speech of man and woman and is based on the comparative analysis of lexical and phraseological levels.

Key words: *gender, gender divergence, lexical and phraseological units, genre of detective prose.*

УДК: 833+8-83+620.183

**ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ЖЕСТИВ У ДІАЛОГІЧНОМУ МОВЛЕННІ ПЕРСОНАЖІВ
(ЗА ТЕКСТАМИ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО)**

І.В.Романюк

*кандидат філологічних наук, старший викладач,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

У статті досліджуємо невербальні компоненти комунікації, зокрема увага зосереджена на жестах, що є носіями різного типу інформації й емоційного стану персонажів. Узагальнюємо погляди лінгвістів щодо проблем невербальної комунікації, також встановлюємо основні типи жестів у діалогічному мовленні персонажів в оповідних текстах І.Нечуя-Левицького, визначаємо їхню специфіку та функціональні особливості, окреслюємо межі подальшого дослідження.

Ключові слова: діалогічне мовлення, невербальні засоби комунікації, жести.

Спілкування є складним процесом інтерактивної комунікації, що пояснюється прагненням мовців отримати або передати нові знання, уміння, навички і почуття. Але комунікація розглядається не тільки як процес передачі інформації, але і безпосередня емоційна взаємодія між мовцями.

Комунікативний процес здійснюється за допомогою вербальних і невербальних компонентів мови. Тривалий час невербальні засоби мовної комунікації розглядалися лише з біологічного та психологічного погляду, лінгвістів ця проблема мало цікавила. Незважаючи на численні мовознавчі праці (Ф.Бацевич, Ю.Ємельянов, Г.Крейдлін, Н.Якименко та інші), в яких досліджуються невербальні засоби комунікації, ця проблема й до сьогодні не знайшла свого остаточного розв'язання. Невербальні засоби є невід'ємними компонентами процесу комунікації, адже вони доповнюють один одного, уточнюють, замінюють, створюють основу формування діалогічного спілкування мовців. Серед невербальних засобів значне місце посідають жести. Поза увагою дослідників лишилася проблема типології жестів у оповідних текстах І.Нечуя-Левицького. Цим і пояснюється актуальність нашої статті.

Метою нашої наукової розвідки є встановлення основних типів жестів у мовленні персонажів в оповідних текстах І.Нечуя-Левицького.

Загальновідомо, що «невербальна комунікація – одна з найважливіших галузей функціонування знаків і знакової інформації, тому посідає вагоме місце у житті людини й суспільства» [1, 4]. А.Піз стверджує, що за допомогою слів передається 7 % інформації, звукових засобів – 38 %, міміки, жестів, пози – 55 % [2, 13]. Отже, основний зміст інформації ми отримуємо через невербальні засоби мови.

На думку Ф.Бацевича, «невербальні засоби спілкування як елементи комунікативного коду мають немовну (але знакову) природу і разом із засобами мовного коду служать для створення, передавання і сприйняття повідомлень» [3, 59].

Н.Якименко стверджує, що уміння читати несловесну мову – важлива умова взаєморозуміння [4, 42-44]. Це свідчить про важливість невербальних засобів комунікації у процесі діалогічного мовлення, оскільки вони допомагають точніше передати думку мовця, виразити його стан, почуття, емоції та передати інформацію без використання вербальних складників.

Невербальні засоби комунікації є основною складовою частиною персонажного мовлення. У спілкуванні персонажів вони відіграють вагому роль, як доповнюючи, так і замінюючи певною мірою вербальні засоби.

Усі невербальні складники комунікації є достатньо інформативними і надають мовцям індивідуальних і соціальних характеристик. З цього приводу Г.Сагач пише: «Дійсно, ми

сприймаємо людину, живу й динамічну, у великій сукупності вербальних і невербальних характеристик» [5, 192].

Жести посідають значне місце в акті комунікації, адже вони підсилюють мовленнєву діяльність, роблять її образною, більш переконливою, різноманітною. Це носії різного типу інформації, тому їх пов'язують з емоційним станом мовців.

У діалогічному мовленні персонажів в оповідних текстах І.Нечуя-Левицького наявні **ритуальні жести**, наприклад: *Я сиджу на возі та й зняла руки до бога: «Ой боже мій милостивий! Спасе мій! Богородице діво, радуйся! Отче наш, батьку наш! Що ж це далі буде на світі, коли син знущається над матір'ю. Мабуть, увечері буде страшний суд»* [6, 24]; – *Ой, простіть, матушко, – сказала Килина, цілуючи паніматку в руку. – Наш батюшка з тим паничем, мабуть, полаялись та як почали кричати та соватись один на другого з кулаками! А я злякалась та й упустила з рук тарілку* [7, 78-79]; – *Ой господи милостивий! візьми мою душу до себе! – сказала Палажка й здійняла руки до неба. – Хіба ж ти не знаєш, як гризуть мене діти од того часу, як помер мій чоловік? З одного боку гризуть діти, як ті миші та пацюки, а ти гризеш мене з другого боку, мов скажена собака. Така мені біда, хоч зараз вішайся отут на вербі* [8, 236]; *Під мостом! – аж крикнула мати, а за нею й наймичка, і обидві вони перехрестились. Батько зареготавсь на всю кімнату* [9, 100].

Ритуальні жести досить часто використовуються мовцями у скрутну хвилину життя або для прощення гріхів, або для звернення до Бога, оскільки українці – духовна нація з християнським корінням. Християни, звертаючись до Бога як до батька, намагаються випросити прощення за гріхи або попросити допомоги у скрутну хвилину життя. За допомогою ритуальних жестів створюється відповідний тон у діалогічному акті. Вони не несуть комунікативної функції, а є індивідуальними і передають емоційний стан мовця: засмучення, знесилення, схвилювання.

Ритуальні жести мовці використовують автоматично. Таким чином підсилюється дія вербальних компонентів. Адже українці у стані страху або схвилювання хрестяться, підсвідомо шукаючи захисту і допомоги у вищих божественних сил.

Крім ритуальних жестів, письменником використані **вказівні та ілюстративні жести**, завдяки яким підтверджуємо зміст вербальних компонентів, як-от: – *Чи ти ба, що твоя мати виробляє! Ото тобі перець з сіллю. Піди насип своїй матері повний рот перцю, ще й сліпе око потруси. Вона зовсім сказалась і без перцю. Адже ж це наш півень? – сказала Мотря, показуючи Карпові перебиту ногу* [6, 425]; *А через оту-о! хіба не бачиш? – сказав Кайдаш, показуючи рукою на крутий шпиль, що трохи не висів над його садком. – Я ж вам обом казав, щоб ви трохи розкопали дорогу навскоси. Одначе сьогодні не можна жати, а копать можна* [6, 312]; *Ого-го! Ваги в вас на селі таки чимало побільшало! Трохи я не підвередивсь, – заговорив з жартом Николаїдос, лапаючи його за сите плече на ході* [8, 164].

Мовці використовують ілюстративні та вказівні жести для підтвердження змісту повідомлюваної інформації.

За нашою вибіркою, виявлено і **жести-символи**, що, як правило, функціонують у мовленні персонажів паралельно з традиційними етикетними мовленнєвими формами (привітання, прощання тощо), наприклад: – *Добри вечір, Марусю! З неділею будьте здорові! – промовив Зануда, знявши старого засмальцьованого картуза* [10, 53]; – *Добридень вам, Сидоре Петровичу! – промовив Воздвиженський і кинувся обнімати й цілувати старого* [7, 43]; – *Я Домінік Заславський, твій давній колега в єзуїтській колегії. Певно ж я дуже змінився теперечки, коли мої давні колеги мене не впізнають. Чолом тобі, князю! – сказав Заславський і подав Єремій руку* [11, 40].

Спілкування персонажів являє собою поєднання мовленнєвих жанрів привітання, де наявні традиційні мовленнєві форми ввічливості, котрі часто поєднуються зі звертанням, щоб привернути увагу співрозмовника. Вітатися та бажати здоров'я при зустрічі – яскрава риса ментальності українського народу.

Ці жести підсилюють дію вербальних складників і передають радість від зустрічі зі співрозмовником. Жести-символи глибоко інтимні, оскільки виявляються лише стосовно знайомих або близьких людей.

Наявні у діалогічному мовленні персонажів і **агресивні жести**. За їх допомогою автор передає у тексті роздратування, ненависті, наприклад: *Йди в хату, кажу тобі!* – крикнув Клим, як божевільний. **Клим прискочив до Лукини і пхнув її** [12, 93]; *Вже хоч і підверезусь, чи ні, а таки свого докажу,* – гукнула Мотря і **вдарила кулаком об кулак**, – ходім лиш зараз у волость, нехай нас волость розсудить, а не ти з свекрухою. *Дайте лишень нам половину пасіки, а як ні, то бери, Карпе, сокиру та й рубай груші. Я вам свого не подарую,* – кричала, аж сичала Мотря [6, 408]; **Трясе він матір та кричить, як навіжений**: – *Ти не мати, а скажена собака. В тебе піна тече з рота, як в скаженого вовка. В тебе язик випаде такий завдовжки, як кочержилно. Тобі тільки байстрюків водить, а не жити з дітьми й людьми. Допекла ти й батькові до живих печінок. Вилаявши матір донесхочу, Петро кинув її на лаву та й пішов з хати [8, 249]; *Ви й так гарні. Дайте сюди, я вам поможу,* – сказав Ломачевський, **вирвавши з Олесиних рук роботу й кинувши її в бур'ян** [7, 179].*

Агресивні жести замінюють вербальні репліки та є індивідуально-взаємними, емоційними. Такі жести виступають не ізольовано, а в сукупності з іншими невербальними складниками і надають негативного тону всьому діалогічному акту. Лише у стані афекту, роздратування мовець використовує агресивні жести, завдаючи болю іншій людині.

У стані роздратування, ненависті мовці, крім агресивних жестів, використовують ще й **ненормативні жести**, як-от: – *Хто? Я відьма? я злодюга?* – сичала Кайдашиха. – *Ось тобі на! Кайдашиха тикнула Мотрі дулю й не потрапила в ніс, та в око. Мотря вхопила деркача і сунула держалом Кайдашиці просто межі очі* [6, 415]; – *За мої горшки, за мою невістку ось тобі на!* – сказала Кайдашиха і **дала Палажці дулю під самісінький ніс, так що вона аж голову задерла.** – *А тобі ось дві! Палажка стулила дві дулі, покрутила одну кругом другої і сунула обидві під самий ніс Кайдашиці* [6, 387].

Ненормативні жести є образливими, негативними і провокують відповідну реакцію з боку співрозмовника. Такі жести припадають на процес мовлення і надають йому грубуватого, фамільярного характеру. Діалоги негативні і напружені.

Отже, серед основних типів жестів, наявних у діалогічному мовленні персонажів в оповідних текстах І. Нечуя-Левицького, виокремлюємо такі: 1) вказівні й ілюстративні (показуючи рукою на крутий шпиль, показуючи Карпові перебиту ногу (півня) тощо); 2) агресивні (пхнув її; вирвавши з Олесиних рук роботу й кинувши її в бур'ян тощо); 3) ритуальні (цілуючи паніматку в руку; обидві вони перехрестились тощо); 4) символічні (персонаж вітаючись – подав руку, кинувся обнімати тощо); 5) ненормативні (тикнула Мотрі дулю; плюнувши на засторонок тощо). У комунікативному акті жести виконують такі основні функції: а) регулювання та керування вербальною поведінкою персонажів; б) відображення в комунікативному акті актуальних мовленнєвих дій; в) репрезентація емоційного стану персонажів;

У подальшому дослідженні буде звернено увагу на функціональні особливості постави в акті комунікації.

1. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
2. Пиз А. Язык телодвижений. Как читать мысли других по их жестам / А. Пиз. – Нижний Новгород : Издательство «Эксмо», 1992. – 262 с.
3. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник / Ф. С. Бацевич. – К. : Вид. центр «Академія», 2004. – 344 с.
4. Якименко Н. Невербальні засоби ділового спілкування / Н. Якименко // Дивослово. – 2003. – № 5. – С. 42-45.
5. Сагач Г. М. Ділова риторика: мистецтво риторичної комунікації: Навч. посіб. / Г. М. Сагач. – К. : Зоря, 2003. – 255 с.

6. Нечуй-Левицький І. С. Прозові твори. Зібрання творів у десяти томах. / І. С. Нечуй-Левицький. Т.3. – К. : Наук. думка, 1965. – 446 с.
7. Нечуй-Левицький І. С. Прозові твори. Зібрання творів у десяти томах. / І. С. Нечуй-Левицький. Т.2. – К. : Наук. думка, 1965. – 446 с.
8. Нечуй-Левицький І. С. Прозові твори. Зібрання творів у десяти томах. / І. С. Нечуй-Левицький. Т.8. – К. : Наук. думка, 1967. – 490 с.
9. Нечуй-Левицький І. С. Прозові твори. Зібрання творів у десяти томах. / І. С. Нечуй-Левицький. Т.6. – К. : Наук. думка, 1966. – 468 с.
10. Нечуй-Левицький І. С. Прозові твори. Зібрання творів у десяти томах. / І. С. Нечуй-Левицький. Т.5. – К. : Наук. думка, 1966. – 447 с.
11. Нечуй-Левицький І. С. Прозові твори. Зібрання творів у десяти томах. / І. С. Нечуй-Левицький. Т.7. – К. : Наук. думка, 1966. – 460 с.
12. Нечуй-Левицький І. С. Прозові твори. Зібрання творів у десяти томах. / І. С. Нечуй-Левицький. Т.1. – К. : Наук. думка, 1965. – 378 с.

Романюк І. В. Вербалізація жестов в діалогічеській речі персонажес (по текстах Івана Нечуя-Левицького).

В статтє исследуются невербальные средства коммуникации, в частности жесты, которые несут в себе определённую информацию и есть носителями эмоциональных состояний персонажей. В исследовании обобщаются взгляды лингвистов на проблему невербальной коммуникации, устанавливаются основные типы жестов в диалогической речи персонажей в повествовательных текстах И.Нечуя-Левицького, определяется их специфика и функциональные особенности, обозначается перспектива дальнейшего исследования.

Ключевые слова: диалогическая речь, невербальные средства коммуникации, жесты.

Romanyuk I. V. Verbalization of Gestures in the Dialogic Speech of Characters (on the Basis of I.Nechui-Levitsky's Texts).

The article examines nonverbal communication, such as gestures, that have certain information and carries the emotional states of the characters. The study summarizes the views of linguists on the problem of non-verbal communication, sets out the basic types of gestures in the characters' dialogical speech in the narrative texts of I.Nechui-Levitsky, determines their specifics and functional features, indicates the prospect of further research.

Key words: dialogic speech, non-verbal communication, gestures.

УДК 808.3.873.801.55.01

**ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІМЕННИКОВОЇ СЛОВОЗМІНИ
ГОВІРКИ СЕЛА МИТНИЦЯ
ВАСИЛЬКІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

Л.В.Рябець

*кандидат філологічних наук,
Інститут української мови НАН України*

Стаття присвячена аналізу субстантивної словозміни говірки села Митниця Васильківського району Київської області, що лежить у перехідній зоні між північним, південно-східним і південно-західним наріччями. Дослідження здійснено на матеріалі «Атласу української мови» та власних спостереженнях.

Ключові слова: українська діалектологія, іменникова (субстантивна словозміна), словоформа, перехідна зона, суміжні діалекти.

В останнє десятиліття в українському мовознавстві помітно зросла увага до діалектної мови як об'єкта досліджень, що зумовлено усвідомленням значного евристичного потенціалу діалектних свідчень, потребою лінгвістів та етнологів спиратися на діалектологію як науку про просторові й часові зміни діалектів, на значну за обсягом інформацію мовного й позамовного планів. У сучасній діалектології досі існує чимало суперечливих положень і думок, які впливають на осмислення окремих мовних явищ і лінгвальної ситуації в цілому. Однією з найважливіших проблем української діалектології залишається визначення територіального членування мови, з'ясування поведінки одиниць мови в зонах міждіалектної суміжності та в ядрі діалектів. Розв'язання цих проблем сьогодні в українській діалектології значною мірою спирається на дані «Атласу української мови» (далі – АУМ) [1], в якому вперше в історії україністики й славістики подано просторову варіативність української мови на всьому обширі її побутування; значну за обсягом інформацію репрезентують також регіональні атласи, діалектні словники та збірники діалектних текстів, яких в останні роки з'являється все більше; чимало свідчень зберігають записи до українських частин таких полімовних лінгвогеографічних праць, як «Загальнослов'янський лінгвістичний атлас», «Лінгвістичний атлас Європи», а також записи Українського діалектного фонотипу та його регіональних аналогів.

Проблема розмежування одиниць діалектного членування присутня чи не в кожному з діалектологічних досліджень, оскільки навіть у використовуваних назвах діалектів присутнє співвіднесення описуваних одиниць з мовним простором як цілістю чи його окремими частинами, відповідно – з межами поширення мовних явищ.

У другій половині ХХ ст. увагу дослідників як об'єкти опису привертала здебільшого окремі говірки північного, південно-західного та південно-східного наріччя, рідше – більші діалектні утворення чи зони побутування говірок, що лежать на межі різних діалектів. Завдання таких описів обмежувалося насамперед виявом типових, яскравих рис діалекту чи описуваної діалектної зони, окресленням зовнішніх меж поширення одиниць діалектного членування. Межа між діалектами, діалектне суміжжя дослідників цікавили передусім як демаркаційна лінія, а не як один із територіальних типів побутування діалектної мови. Тому говірки перехідних діалектних зон, що сформувалися внаслідок поєднання рис суміжних діалектних континуумів, досі залишаються недостатньо висвітленими і в останнє десятиліття все частіше потрапляють у поле зору українських мовознавців. Зіткнення говірок різних типів відбивається на їх структурах, породжує не лише співіснування різнодіалектних рис у межах говірки як комунікативної системи, а й поступову зміну функціонального балансу в бік однієї з говірок. Як наслідок – витіснення рис однієї говірки рисами іншої говірки, поява контамінованих форм, дія аналогії, функціонування паралельних форм тощо.

Для характеристики говірок перехідного типу важливим є визначення їх основи, тобто характеру системи не сучасної, а поширеної в минулому, що лягла в основу говірки. Останнє дає можливість визначити напрями змін та розвитку перехідних говірок. З'ясування структурної сутності говірок зони діалектного суміжжя та глибини протиставлення територіально суміжних діалектів має спиратися на докладні описи цих говірок на всіх структурних рівнях. Важливо дослідити взаємопроникнення і взаємовпливи різнодіалектних особливостей, наявність «опору» структури говірки щодо проникнення невластивих їй елементів, виникнення нових елементів структури як наслідок впливу суміжної діалектної системи. На думку багатьох учених, правомірність визначення перехідних говірок як окремого діалектного типу найкраще може бути доведена виділенням у них не лише форм, характерних для кожного із суміжних говорів, а й новосформованих, специфічних, тільки їм властивих особливостей, що виникли як наслідок міждіалектної взаємодії [2; 3].

З проблемою *перехідних зон, перехідних говірок* дослідники зіткнулися ще в кінці XIX ст., коли стало актуальним розмежування діалектів, все ж у сучасній діалектології вона досі не знайшла задовільного розв'язання. Це зумовлено тим, що вивченню говірок такого типу не приділялася достатня увага. Разом з тим у дослідженнях Я.В.Закревської, Т.В.Назарової, Ф.Чижевського, Ф.Д.Климчука, С.М.Прохорової, І.О.Варченка, Г.І.Мартинової та ін. до сьогодні вже згромаджено чимало спостережень над формуванням діалектних явищ різних структурних рівнів у перехідних та мішаних діалектних зонах українського континууму, над просторовою поведінкою діалектних одиниць у зонах діалектної взаємодії. Відтак особливої ваги набувають регіональні дослідження невеликих ареалів у перехідних та мішаних зонах, дослідження, які, окрім іншого, покликані з'ясувати механізми взаємодії діалектних систем. Для спостережень обрано одну з говірок центральної Київщини (Васильківщини), яка знаходиться в зоні діалектного суміжжя, точніше – на межі північного, південно-східного та південно-західного нарічч. Село Митниця, говірка якого ще не була об'єктом спеціального лінгвістичного дослідження, адміністративно розташоване в центрі Київської області. Говірка с. Митниця свого часу увійшла до мережі АУМ (№ 302), дані про неї вміщено в I томі. У книзі «Говори української мови» [4] представлено три тексти, записані в цій говірці. Упродовж усієї історії зацікавлення говірками території, на якій розташована і Васильківщина, змінювалося визначення їх належності до певного діалектного типу. Так, К.П.Михальчук зараховував ці говірки до *середньоукраїнського піднаріччя українського наріччя* [5, 476-477]; за діалектною класифікацією АУМ їх віднесено до *середньонадніпряньського діалекту*, хоч у їх структурі, як у тому переконують карти АУМ, присутні виразні риси північного наріччя [6]; Ф.Т.Жилко визначав північну межу між середньонадніпряньським і середньополіським діалектом умовною лінією Фастів – Васильків – Переяслав-Хмельницький [7]; західна межа середньонадніпряньських говірок пролягає умовною лінією Фастів – Біла Церква – Тальне; як перехідні говірки Васильківщини визначають С.П.Бевзенко [8], І.Г.Матвіяс [9; 10]. Встановлення межі між північним і південно-східним наріччями стало предметом досліджень Ф.Т.Жилка, В.М.Брахнова, В.С.Ващенко, І.Г.Матвіяса, Л.П.Бови (Ковальчук), В.В.Німчука, А.О.Свашенко, Л.В.Дикої. Не оминали проблеми розмежування середньонадніпряньського й суміжних діалектів і ті дослідники, предметом спостережень яких були або середньонадніпряньський діалект (А.М.Поповський, В.М.Михайленко), або поліські діалекти (Т.В.Назарова, А.М.Залеський, М.В.Никончук, М.І.Толстой, С.М.Толстая, М.Г.Железняк та ін.). Зауважимо, що висновки дослідників щодо основних розмежувальних ліній між говорами не завжди збігалися. Однією з причин існування різних підходів щодо віднесення досліджуваних говірок до певного типу є відсутність ґрунтовних регіональних лінгвогеографічних досліджень та системних описів окремих говірок на різних структурних рівнях, на підставі яких можна було б визначити характер диференціюючих ознак, їх релевантну вагу, встановити напрями й динаміку взаємовпливів говірок зон міждіалектної взаємодії.

У працях дослідників к. XIX – поч. XX ст. (зокрема К.П.Михальчука, М.Йогансена, О.Дорошкевича, П.Бузука, А.Д.Очеретного) більше уваги приділено говіркам Черкащини та

Полтавщини. Говірки Київського Полісся, як і загалом Київщини, як одні з найархаїчніших у слов'янському континуумі значно пізніше стали об'єктом докладного вивчення (див.: оригінальний за задумом і виконанням «Лінгвістичний атлас нижньої Прип'яті» Т.В.Назарової [11]; синтетичне ареалогічне дослідження А.М.Залеського про говірки Київського Полісся [12]; «Говірки Чорнобильської зони. Тексти» [13]). При цьому говірки центральної та південної частини Київщини, за винятком небагатьох праць [14], залишилися поза належною увагою дослідників. Саме недостатністю аналітичних праць про різні структурні рівні цих говірок, відсутністю їх докладних описів за різними структурними рівнями зумовлений вибір регіону дослідження загалом і представленої тут інформації про говірку села Митниця зокрема.

Спробуємо охарактеризувати деякі морфологічні риси системи субстантивної словозміни говірки с. Митниця Васильківського району Київської області за даними АУМ та власними спостереженнями.

У Р.в. одн. іменники колишніх -jā-основ мають закінчення -і з пом'якшенням попереднього приголосного: *зе"м'л'і*, *су"д'і* (к.182), що характерно для всього південного українського континууму.

У Р.в. одн. іменник *сир* має закінчення -у (к.193), як у північних діалектах, південніше ж від досліджуваної говірки спостерігаємо мозаїчну картину – паралельне вживання флексій -а та -у.

В О.в. одн. іменники колишніх -jā-основ, у випадку наголошених закінчень, мають флексію -ейу: *зе"м'лейу* (к.183), *ду"шейу* (к.184), що характерно для середньонаддніпряньського діалекту. У випадку ж з ненаголошеними закінченнями маємо форму *до'лон'ойу* (к.185), що притаманно північним говорам та деяким південно-західним.

О.в. одн. іменники в колишніх -jā-основ після [ц] має закінчення -е"йу: *кри'ниче"йу*, як і більшість середньонаддніпряньських говірок лівобережжя України на протигагу сусіднім правобережжям, де побутує форма на -ойу: *кри'ниц'ойу* (к.186).

У Д. і М. вв. одн. іменників колишніх -ā-, -jā-основ та М. в. одн. іменників колишніх -ǫ-, -jǫ-основ мають флексію -і, як у наголошеній, так і в ненаголошеній позиціях: *на сто'л'і*, *у гн'ізді*, *на ко'ні*, *на зем'лі*, *у 'лісі*, *на 'полі* (к.187).

Не вирізняються особливостями на тлі інших середньонаддніпряньських діалектів і форми М.в. одн. іменників *рілля*, *груша*: *на рі'л'і* (к.188), *на г'руш'і* (к.189).

У Р.в. одн. іменників колишніх -ī-основ у говірці вживаються паралельно форми *солі* та *соли* (к.190), остання, за даними АУМ, характерна для лівобережних говірок. Нині в говірці паралельно побутують обидві форми, однак варто зазначити, що форму *солі* вживають частіше мовці старшого віку. Але в АУМ зафіксовано тільки форму *ночі*, хоча сьогодні паралельно функціонує і форма *ночі* (к.191). Ці два випадки паралельного вживання форм на -і та -и є свідченням належності досліджуваної говірки до перехідної зони, межі між заходом і сходом, північчю і півднем.

В О.в. одн. іменники колишніх -ī-основ мають закінчення -у: *'с'і'у*, *'т'ін'у* (к.192).

Р.в. одн. іменника *сир* має закінчення -у *сиру* на протигагу формам на -а (сира) (к.193). Південніше спостерігаємо мозаїчну картину. Говірка ж с. Митниця перебуває якраз на південній межі вживання флексії -у в цих формах.

У Д.в. одн. іменники колишніх -ǫ-основ, назви істот і назви неістот, мають паралельні закінчення -ові та -у: *'бат'кові*, *'б'ратові*, *'жени'хові*, *'дубові*, *'лісові*, *'бат'ку*, *'б'рату*, *'жени'ху*, *'дубу*, *'лісу* (к.194, 195).

Д.в. одн. іменників чол. роду колишніх -jǫ-основ мають так само паралельні форми: *ко'неві*, *з'лодійеві*, *ко'ну*, *з'лодійу* (к.196), але тільки *то'варішу* (к.197), що характерно більше для говірок північного наріччя.

Паралельно також функціонують форми Д.в. одн. іменників чол. р. колишніх -jǫ-основ на -ові та -у: *'гайєві* і *'гайу*. Говірка с. Митниця розташована якраз на межі північних і південних говірок у зоні переходу від форм на -у до форм на -еві (к.198).

В О.в. одн. іменників чол. р. колишніх -jǫ-основ спостерігається закінчення -ем: *конем* (к.199), *'палцем* (к.201), *до'шчем*, *кор'чем* (к.202), але *'гайом*, *'райом* (к.200).

М.в. одн. іменників чол. р. типу *дуб*, *лід* мають паралельні закінчення *на'дубі* і *на 'дубу*, але тільки *на л'о'ду* (к.203).

Іменники чол. і жініч. р. з основою на -ц- у формі М.в. одн. мають флексію -і: *у кін'ці* (к.204).

У Н.в. одн. іменники с. р. типу *пір'я* мають закінчення -а: *'пір'я*, *ш'част'а*, *с'м'ім':а*, *ве''сіл':а*, *ка'мін':а* (к.205). Говірка с. Митниця розташована саме на межі між північним та південно-західним наріччям (якщо для північного наріччя характерна мозаїчність, то для південної території характерне вживання тільки форми на -а).

Іменники – назви неживих предметів – у 3. в. одн. можуть мати флексії, які притаманні насамперед назвам живих істот: *н'їж* і *но'жа*, *серп* і *се''р'на* (к.278).

Деякі слова іншомовного походження відмінюються за зразком іменників середнього роду: *розви'лос'а тих 'к'ін'їй*, *'кофе''м напо'їла*, *доб'ї'ралас'а ме''т'ром* (власні спостереження).

Характеристика сучасного стану субстантивної словозміни говірки с. Митниця Васильківського р-ну Київської обл. у порівнянні з даними АУМ засвідчує її певну статичність. З'ясовано, що словозміні іменників у досліджуваній говірці притаманні чітко організовані парадигми, в яких збереглися окремі архаїчні явища, як, наприклад, двоїна: зафіксовано паралельні форми *дв'ї в'їд'р'ї* й *д'воє 'в'їде''р* (к.275), *дв'ї ру'ц'ї* й *дв'ї ру'ки* (к.274), *дв'ї р'ад'н'ї* і *д'воє 'р'аде''н* (власні спостереження). Іменні словозмінні типи характеризуються відповідною системою відмінкових протиставлень і набором відмінкових закінчень. Для парадигм множинних іменників варіативність менш характерна.

1. Атлас української мови: В 3 т. – Т. 1. Полісся, Середня Наддніпрянина і суміжні землі. – К. : Наук. думка, 1984. – 440 с.; Т. 2. Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі. – К. : Наук. думка, 1988. – 519 с.; Т. 3. Слобожанщина, Донеччина, Нижня Наддніпрянина, Причорномор'я і суміжні землі. – К. : Наук. думка, 2001.
2. Назарова Т. В. Из наблюдений над междиалектными контактами / Т. В. Назарова // Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования. 1973. – Москва : Наука, 1975. – С. 92-107.
3. Мартинова Г. І. Подільсько-середньонаддніпряньська діалектна межа (за даними побутової лексики Правобережної Черкащини) / Г. І. Мартинова: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02 – українська мова / Ін-т української мови АН України. – К., 1993.
4. Говори української мови: Збірник текстів. – К. : Наук. думка, 1977. – 590 с.
5. Михальчук К. П. Наречия, поднаречия и говоры Южной России в связи с наречиями Галичины / К. П. Михальчук // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования. – СПб., 1982. – Т.7. – С. 451-512.
6. Атлас української мови: В 3 т. – Т. 1. Полісся, Середня Наддніпрянина і суміжні землі. – К. : Наук. думка, 1984. – 440 с.
7. Жилко Ф. Т. Середньонаддніпряньські говори (деякі їх особливості і територія поширення) / Ф. Т. Жилко // Середньонаддніпряньські говори. – К. : Вид-во АНУРСР, 1960. – С. 5-21.
8. Бевзенко С. П. Українська діалектологія / С. П. Бевзенко. – К. : Вища школа, 1980. – 247 с.
9. Матвіяс І. Г. Групування говорів української мови / І. Г. Матвіяс // Структура українських говорів. – К., 1982. – С. 3-68.
10. Матвіяс І. Г. Формування південно-східного наріччя української мови / І. Г. Матвіяс // Мовознавство. – 1983. – № 1. – С. 52-59.
11. Назарова Т. В. Лінгвістичний атлас нижньої Прип'яті / Т. В. Назарова. – К. : Наук. думка, 1985. – 136 с.
12. Київське Полісся (Етнолінгвістичне дослідження) / Відп. ред. І.М. Железняк. – К. : Наук. думка, 1989. – 268 с.
13. Говірки Чорнобильської зони. Тексти / Відп. ред. Гриценко П.Ю. – К. : Довіра, 1996. – 360 с.
14. Говірки Південної Київщини: Збірник діалектних текстів / Мартинова Г. І., Денисенко З. М., Щербина Т. В. – Черкаси, 2008. – 370 с.

Рябец Л. В. Некоторые особенности именного словоизменения в говоре села Мытница Васильковского района Киевской области.

В статье проанализированы особенности словоизменения субстантивов в говоре села Мытница Васильковского района Киевской области, расположенного в переходной зоне между северным, юго-восточным и юго-западным наречиями. Исследование основано на материалах «Атласа украинского языка» и личных наблюдениях.

Ключевые слова: украинская диалектология, склонение имен существительных (субстантивов), словоформа, переходная зона, смежные диалекты.

Ryabets L. V. Several Peculiarities of Noun Inflection in the Dialects of the Village of Mytnytsia, Vasylkivsky District, Kyiv.

The paper analyzes the features of the substantive inflection in the dialect of the village of Mytnytsia Vasylkivsky district, Kyiv region, located in the transition zone between the northern, south-eastern and south-western dialects. The analysis is based on the materials of the «Atlas of the Ukrainian language» and personal observations.

Key words: Ukrainian dialectology, noun (substantive inflection), word forms, transition zone, adjacent dialects.

УДК 821.111-311.6'373 С

**ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНЫХ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ
В ПУБЛИЦИСТИКЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПРЕССЫ 70-80-Х ГОДОВ XX ВЕКА)**

Л.В.Стародедова

кандидат филологических наук, доцент,

Измаильский государственный гуманитарный университет

В работе исследуется проблема использования дополнительной информации и стилистической окраски, которые приобретает высказывание благодаря образным средствам выражения, а также выявляется двойственность функции, исполняемой публицистикой. Эта двойственность лежит в том, что информативно-содержательная функция публицистических текстов сочетается с функцией переубеждения, эмоционального влияния. То есть с прагматикой текста языка газеты.

Ключевые слова: *образные средства выражения, стилистические приемы, жанры.*

В лингвистике до сих пор нет единого мнения относительно определения категории образности. Анализ ряда работ, посвященных данному вопросу, позволяет наметить несколько тенденций в его трактовке. Одними авторами образность понимается в самом широком смысле: как форма литературного произведения; другие – смешивают категории образности и экспрессивности, третьи – понимают под образностью различные стилистические приемы (тропы и фигуры).

Существует также точка зрения, согласно которой даже самое узкое понимание образности «как различные стилистические приемы» нуждается в дальнейшем ограничении. В силу этого из всевозможных фигур и тропов к образным относятся лишь те, которые основаны на представлении одного предмета через другой, то есть на возникающей в результате этого двуплановости изображения. При этом подобная «...двуплановость на уровне слов создается за счет одновременной реализации двух значений, связанных между собой определенной общностью, основанной либо на сходстве признаков, либо на смежности понятий» [1, 87].

Аналізу піддаються такі мовні засоби образності в газетній публіцистиці, як: фразеологічні одиниці, прислів'я, приказки, кліше, вигукателні речення, інверсії, паралельні конструкції, оціночна лексика, а також стилистичні прийоми: ретардація, наростання, риторичні запитання, порівняння, синтаксичні розклади, фразеологічні обороти, антитези, аллюзії, метафори, метонімія, епітети [2, 133]. Для того, щоб судити про виразні можливості вищезазначених мовних образних засобів, а також про ефект стилистичних прийомів в сучасній французькій публіцистиці, очевидно, слід звернутися до більш об'ємного матеріалу, який охопив би все різноманітність публіцистичних стилів і жанрів. В статті ж здійснюється спроба проаналізувати використання образних засобів вираження в агітаційно-пропагандистській літературі різних жанрів газетно-публіцистичного стилю. Цілеспрямоване використання образних засобів вираження в будь-якому уривку висловлювання певним чином експресивно окрашує дане висловлювання. Воно обов'язково веде до появи додаткових контекстуальних відтінків, додаткової інформації, «сознательно вводимой говорящим и повышающей, усиливающей эффективность основной информации» [3, 11], про що свідчать численні приклади контекстуального аналізу фактичного матеріалу з сучасної французької публіцистики. Метою даної роботи є виявлення своєрідності та стилистичної окраски висловлювань, в яких використовуються образні засоби вираження.

По нашему убеждению, для того, чтобы иметь более полное и яркое представление о языке газетной публицистики, необходимо, в первую очередь, учитывать специфику газетного текста, особенности семантического и формально-языкового средств воплощения, художественно-повествовательную, и, наконец, индивидуальную манеру, то есть стилистические закономерности, которые неотъемлемы от любого контекстуального целого, входящего в систему речи и реализующиеся через стиль.

Как указывает ряд авторов, основной чертой этого стиля является сочетание экспрессии и стандарта [4]. Нас интересует именно признак образности, обусловленный двойственностью той функции, которую выполняет публицистика. Эта двойственность заключается в том, что информационно-содержательная функция публицистических текстов сочетается с функцией убеждения, эмоционального воздействия. В этом, кстати, заключается прагматика текста языка газеты.

При этом следует подчеркнуть, что специфика информационно-содержательной функции, выполняемой газетно-публицистическим стилем, является то, что, во-первых, информация в этой сфере общественной деятельности адресуется не узкому кругу специалистов, а широким массам; во-вторых, здесь необходима оперативность передачи информации. Особенно, на наш взгляд, должны проявиться эти функции при подаче агитационно-пропагандистской информации в газетных материалах. При этом немаловажная роль, очевидно, будет отводиться образным средствам выражения.

Рассмотрение использования образных выразительных средств в газетных источниках агитационно-пропагандистского характера мы начнем с выявления более распространенных жанров, таких как комментарии, заметки, интервью, статьи, рецензии, очерки, сообщения, фельетоны, памфлеты, используемых на страницах французских газет.

На первой странице газеты «Humanité» представлен комментарий под заголовком «Une bonne marche pour la santé» к передовой статье «Le plan d'attaque de Chirac». В комментарии дается оперативная оценка, разъяснения с демократических позиций события, представляющего общественный интерес. Приводим полный текст:

***La Sécurité sociale menace les projets de Chirac.
Une bonne marche pour la santé.***

Tout le monde est touché par les mesures gouvernementales declare Henri Krasucki au Club de la presse. Il appelle à participer massivement à la manifestation nationale, dimanche prochain à Paris.

Les luttes pour les salaires continuent, a-t-il souligné. Il est possible de faire reculer les patrons.

Как видно из содержания, данный комментарий служит для публицистического рассуждения. Это своего рода обобщение, предлагаемое в качестве дополнения к объемной передовой статье «L'affaire du mois» и позволяющее публицисту прокомментировать целую серию таких статей, как: «L'hôpital», «Les mesures», «Le malaise du médecin», «Valeur en hausse». Думается, что выбор автором жанра комментария не случаен. Именно этот жанр позволил выделить на первое место ядро той информации, которая подается на двух страницах.

Автор преднамеренно поместил этот комментарий на первой странице газеты «Humanité» с целью передать оперативную информацию, убедить читателей, дать при этом свою оценку сообщаемому факту. Поскольку речь идет о государственных мерах по сокращению бюджета социального обеспечения, то автор комментария использует его для воздействия на широкий круг читателей с целью создания у них негативного отношения к данному государственному проекту, выдвигаемому Шираком. Ясно, что комментарий направлен на защиту социальных прав, попираемых правительством Франции. Газета прямо и открыто призывает к массовой общенародной манифестации, которая должна состояться в Париже через неделю. Как видим, комментарий оказался в этом случае удачным жанром для достижения определенной цели. Нельзя не заметить, что главная мысль данной информации с агитационной направленностью выражена в образной форме.

Обратим внимание на авторскую квалификацию предстоящей манифестации, к которой автор комментария призывает читателя. Разве не лаконична и в высшей степени не образна констатация «une bonne marche pour la santé?» Эпитет «bonne» придает словосочетанию «une bonne marche» в данном контексте метафорическую окраску, сообщает ему значение пользы, первостепенной важности и необходимости для каждого без исключения читателя, поскольку речь идет о здоровье каждого из них. Вместо того, чтобы сказать «une bonne marche pour la sécurité sociale», автор заменил здесь слово «sécurité» словом «santé», рассчитывая тем самым глубоко задеть самую тонкую струну каждого члена общества – заботу о здоровье.

Тот факт, что данная страница выделена крупным шрифтом, говорит нам о том, что здесь представлен еще один стилистический прием – наглядность. Фотографии, иллюстрации, дополняющие тот или иной жанр, считаются рядом исследователей одним из образных средств выражения. Данный комментарий также снабжен фотографией, которая призвана зрительно воздействовать на чувства, эмоции читателя с тем, чтобы возбудить в нем желание быть участником этих событий.

Перелистывая страницы того же номера газеты «Humanité», мы сталкиваемся с таким объявлением:

Les appels.

Déjà de nombreuses associations ont décidé de participer au grand rassemblement national pour la défense de la Sécurité sociale . Nous y reviendrons. Citons parmi elles: la Federation des Mutuelles de France; de nombreuses sections départementales ; le Syndicat national de la recherche scientifique; l'Association «Malades et invalides», de nombreuses mutuelles départementales des PTT ; la Mutuelle nationale des personnels d'équipement d'Union nationale des retraités et personnes âgées.

*Le rassemblement commencera à 11 heures, place de la Nation.
La manifestation ira de la Nation à Richelieu-Drouot et partira à 13 h30.*

В тексте объявления не содержится явных образных средств выражения, что вполне естественно, поскольку жанру объявления присущи краткость, точность и компактность информации. Но в данном случае особая выразительность все же достигается за счет ощущения нарастания значимости мероприятия при перечислении ряда различных обществ, принявших решение об участии в вышесказанной манифестации. Отметим, что наглядность как стилистический прием здесь также присутствует: текст объявления-призыва помещен в углу, но рядом с основным материалом первой страницы. Следует обратить внимание и на то, что все агитационно-пропагандистские материалы выделяются темным (жирным) шрифтом. Газета агитирует широкие массы, призывая к борьбе против государственных проектов ограничения и сокращения средств на нужды социального обеспечения. В этих целях на первой странице фигурирует заинтриговывающий читателя заголовок *Une bonne marche pour la santé*, а далее дается объявление о времени и месте предстоящей манифестации.

Обращает на себя внимание и тот факт, что в передовой статье этого номера газеты автором Жаком Дионом затрагивается то же событие – сокращение французским правительством денежных средств, предназначенных для нужд социального обеспечения. С целью придания большей выразительности сообщаемому факту, автор прибегает к обновленному использованию существующих во французском языке фразеологизмов. Так, в самом начале статьи читаем: *Les gros bonnets de la finance ne savent plus ou donner du portefeuille*. Здесь обыгрывается значение фразеологической единицы «ne pas savoir ou donner de la tête» (ума не приложить) путем замены одного из компонентов фразеологизма: вместо «la tête» употребляется «portefeuille», что приводит к созданию юмористического эффекта. Это окказиональное использование обновленной фразеологической единицы подчинено авторскому замыслу: разоблачению финансового мира капитала, который находится в постоянной денежной лихорадке, погоне за прибылью, ищет, куда приложить капитал, чтобы получить больше выгоды.

Приведем еще один пример такой же окказиональной реализации фразеологических единиц: *Comme un plaisir ne vient jamais seul, l'«Humanité Dimanche» donnait hier des nouvelles fraîches des placements financiers réalisés par les grosses fortunes et les entreprises.* В данном случае заменено слово «malheur» в существующем в языке фразеологизме «un malheur ne vient jamais seul» словом «plaisir», то есть автор фактически обыгрывает данную языковую единицу за счет слова «plaisir», которое несет на себе метафорическую нагрузку всего фразеологизма. Читателю, таким образом, ясно, что автор указывает на алчность и всевозрастающую жажду наживы буржуазных предпринимателей. Интересно, что слова, подменяющие друг друга в составе фразеологизмов, далеко не всегда синонимичны. К примеру, в рассмотренных выше случаях: tête-portefeuille ; malheur-plaisir. Более того, в последнем случае слова «plaisir» и «malheur» почти антонимичны. Очевидно, именно это и придает новому окказиональному фразеологическому образованию стилистическую окрашенность, что в итоге отражается на содержании статьи в целом, на ее экспрессивности и силе воздействия на читателя.

Стилистический эффект достигается также путем переложения фразеологизма *La vieille banque a joué les racoleuses de charme. Une campagne de pub.de 40 millions de francs a laissé croire qu'elle était prête à se donner au premier épargnant venu.* Здесь раздвинуты рамки существующего фразеологизма за счет включения в его состав слова «épargnant» (верующий в займ). На наш взгляд, частичное разрушение фразеологизма создает в данном случае особый пародийно-комический эффект. Этот своеобразный фразеологический каламбур достигается необычным обновлением фразеологической единицы, расширением границ ее состава. В словарях зафиксирована единица «se donner au premier venu» в значении «отдаваться первому встречному» (о женщинах легкого поведения). В рассматриваемом контексте автору удастся усилить значение фразеологизма, деформируя его состав с целью придания выражению большей остроты и экспрессии. Читатель не может не согласиться с автором, что нельзя доверять лживой и лицемерной морали финансистов, у которых слова расходятся с делом: сегодня какой-то банк может обещать большую сумму денег в заем какой-то общественной организации и тут же может отказаться, если представляются более выгодные условия.

Нами обнаружены также образные сравнения, направленные на изобличение сути капиталистического образа жизни, где покупательская способность рабочих снижается из года в год. Например: *En un an, ce pactole a fait un bond de 27%, ce qui ravira d'aise les salariés qui ont vu leur pouvoir d'achat fondre plus vite que les neiges de l'hiver* (тает быстрее, чем зимний снег). Нет сомнения, при такой образной подаче горькой истины об ухудшении жизненных условий трудящихся, большинство читателей не остаются равнодушными. Они непременно примут точку зрения автора – станут в ряды демонстрантов в защиту прав рабочего класса.

Используются тропы и в содержании даже таких жанров, как «l'éditorial» (передовая статья). Например: *Mais à quoi sert cet argent ? A investir aux Etats-Unis, à acheter des marks pour profiter de la prochaine dévaluation du franc, à constituer des trésors de guerre pour spéculer, à supprimer tout ce qui n'est pas immédiatement rentable en termes de profit. Un vrai jeu de massacre* (танец безумия). Подчеркнутая метафора выделяет и завершает одновременно образ чудовищных махинаций денежного мира капитала. Например: *Sida? Cancer? Drogue? «La peur de la mort a besoin d'un bouc émissaire», a dit Adjani. Où la jalousie? Le fantasme? Le racisme? (Isabelle est fille d'Algérien). On ne peut ici théoriser sur ce phénomène de la rumeur, le trop fameux diction: Il n'y a pas de fumée sans feu». Comment un groupe humain en vient-il à exorciser ses terreurs ancestrales sur le dos, en l'occurrence ravissant, d'une star?* Кстати, приведенный выше контекст реализации пословицы «Il n'y a pas de fumée sans feu» насыщен риторическими вопросами, которые довольно красноречиво проливают свет на нездоровый климат, создавшийся во Франции в последнее время в связи с усилением расовой дискриминации. Речь идет об актрисе алжирского происхождения Isabelle Adjani, которая вынуждена была выступать по телевидению для опровержения вымышленных слухов о ее смерти в хронике буржуазной прессы.

В газетно-публицистическом стиле нередко встречаются комментарии, статьи, очерки, в которых авторы используют поговорки, пословицы, в целях наиболее образной формы. Автор, комментируя данное событие, выступает одновременно в защиту равноправия французских граждан независимо от их национальной принадлежности. Думается, что даже скобки здесь играют роль образного выразительного средства. Например: (Isabelle est fille d'Algérien). Это немаловажная деталь для правильного понимания реакционной национальной политики Франции на данном этапе. Более того, здесь указывается на извращенность прессы, которая не брезгует ничем в угоду той или иной политической меры правительства. Например: Il se peut aussi, et en dépit des déclarations du médecin consulté par TF1, qu'Isabelle Adjani écope du syndrome Thierry Le Luron qui a récemment alimenté la chronique artistico-médicale pendant des mois. «L'Humanité», qui n'a jamais trempé dans ce journalisme malsain, souhaite à la belle Isabelle ses meilleurs vœux de résurrection.

Автор подчеркивает, что газета «L'Humanité», которая никогда еще не уподоблялась до столь непристойной журналистики, выражает самые наилучшие пожелания актрисе в связи с ее «воскресением». Тем самым публицист явно выражает свое отрицательное отношение к сообщаемому. Он против тенденции прессы извращать факты, публиковать заведомо ложную информацию. Заметим при этом, что данное отношение является далеко не индивидуальным. На наш взгляд, оно выражает мнение целой социальной группы, класса, то есть это мнение всего рабочего класса, адресованное массам. В заключении обратим внимание на тот факт, что и в данном случае наглядность (фото актрисы) наряду с прокомментированными образными средствами способствует эмоциональному воздействию на читателя для более полного его убеждения.

Важную образную функцию выполняют и заголовки. Так, в названии очерка Jean-Pierre Vaudon «On veut le droit du Travail» метафорический перенос значения как бы полностью охватывает весь агитационно-пропагандистский контекст, поскольку он дает экспрессивно-образную интерпретацию и оценку событий. Благодаря этому приему автору удается оказать скрытое, но максимально эффективное воздействие на широкий круг читателей, «навязать» им свою точку зрения, поскольку уже в самой заглавии отражена концепция автора, его отрицательное отношение к стремлению властей узурпировать право на труд.

Итак, основной чертой стиля газетных публикаций, формирующей его языковую системную организацию, является сочетание экспрессии и стандарта. Этот признак обусловлен двойственностью той функции, которую выполняет публицистика. Информационно-содержательная функция газетно-публицистического стиля сочетается с прагматикой газеты – с функцией убеждения, эмоционального воздействия на читателя.

1. Коралова А. Л. К вопросу о лингвистической образности / А. Л. Коралова // Сборник научных трудов МГПИИЯ им. Тореца. – М., 1971. – С. 87.
2. Долинин К. А. Стилистика французского языка / К. А. Долинин. – Л., 1978. – С. 133.
3. Пиотровский Р. Г. Очерки по стилистике французского языка / Р. Г. Пиотровский. – Л., 1960. – С. 11.
4. Васильева Л. Н. Газетно-публицистический стиль / Л. Н. Васильева. – М., 1982.

Стародєдова Л. В. Особливості образних засобів вираження в публіцистиці (на матеріалі французької преси 70-80-х років ХХ століття).

У роботі досліджується проблема використання додаткової інформації і стилістичного забарвлення, яких набуває висловлення завдяки образним засобам вираження, а також виявляється подвійність функції, виконуваної публіцистикою. Ця подвійність полягає в тому, що інформативно-змістовна функція публіцистичних текстів сполучається з функцією переконання, емоційного впливу, тобто з прагматикою тексту мови газети.

Ключові слова: образні засоби вираження, стилістичні прийоми, жанри.

Starodedova L. V. The Peculiarities of Expressive Means in the Publicistic Style (on the Material of 70-80 years French Press of the XXth century).

The article deals with the problem of additional information and stylistic colouring which the utterance gets as the result of usage of this or that expressive means. The article reveals the double nature of the function performed by the publicistic style. This double nature is expressed by combining the informative function of the publicistic texts with the function of persuasion and emotional influence, i.e. with the pragmatics of the newspaper text.

Key words: expressive means; stylistic devices; genres.

УДК 811

POETRY AS THE CHALLENGE OF CONDUCTING CONVERSATION PRACTICE AT THE ENGLISH LESSONS

Л.Х.Ткаченко

викладач,

Ізмаїльський державний гуманітарний університет

The paper deals with the possibilities of conducting conversation practice at the English lessons using popular poems by English and American authors, which can become productive items for discussion. The procedures of considering English and American poetry are described. The analysis is based on the personal observations.

Key words: *conversation practice, items for discussion, procedures of considering poetry, message of the poem, intellectual heritage.*

Poetry is painting that speaks, according to Plutarch. It is the artistic use of language which sums up its essence and requires a definite degree of linguistics sophistication for understanding and appreciation. A teacher should reserve English poems for students who are both proficient in English and genuinely interested in poetry. Only with such groups can poems become popular and productive items for conversation.

Considering English and American poetry, for instance, the poems by Robert Burns, George G. Byron, Edward Thomas, Percy B. Shelley, Thomas Hardy, Emily Dickinson, Edna Vincent Millay, Robert Frost, William Blake, Edgar E. Poe and other well-known poets, a teacher should provide excellent discussion material. A poem that is short, written in clear language and universally appealing is most likely to interest students. As Jerome Gram said, *Unlike a novel or a play or a story, such a poem presents itself on the page in bite size – encouragingly compact and accessible – a manifestly possible task. And at the same time, the density of meaning and possibility in a word or a line of poetry yields ample and varied material for study.* [1, 1024].

Having collected poems, a teacher may use the following procedures:

1. To read each poem two or three times to the students before they see it in the written form. They should listen for meaning as well as for rhythm.
2. To give everyone a copy of the poem.
3. To explain the meaning of words or expressions that students may not be familiar with.
4. To read the poem again while the students follow the written form.
5. To discuss the message in the poem and to ask the students whether they agree or disagree with the poet's views and then have them retell the poem in prose.
6. To read the poem and ask the students to listen to it with their eyes closed so that they concentrate on the sound of the words.
7. To ask the group go through the poem with a different student reading each line, one student reading one verse and the group reading any pattern which adds interest and varied vocal quality during the reading of the poem.
8. To discuss the poet – his life, philosophy, other poems he has written, and additional information that would interest the students.
9. To discuss the cultural elements appearing in the poem and to ask the students compare them with elements in their own culture.
10. To help the students memorize the poem if they are interested in doing so. Besides, a poem which is learned by heart becomes the students' actual possession, a living part of his own intellectual heritage.

J.Gram said, *There's no better way to get familiar with English poems than to have a few English poems running through your head.* [1,1028].

Thus, for example, a poem by Robert Frost «Acquainted with the night» [2, 494] was discussed by the students at the lesson, later they presented their own translations and compared with the translation by V.M.Ternichenko.

Acquainted with the night

(by Robert Frost)

*I have been once acquainted with the night,
I have walked out in rain – and back in rain.
I have outwalked the further city light,
I have looked down on the saddest city lane,
I have passed by the watchman on his beat
And dropped my eyes, unwilling to explain.
I have stood still and stopped the sound of feet
When far away an interrupted cry
Came over the houses from another street,
But not to call me back or say good-bye,
And further still at an unearthly height
One luminary clock against the sky
Proclaimed the time as neither wrong nor right.
I have been once acquainted with the night*

Знакомство с ночью

(Роберт Фрост)

*Ночь, я с тобой воистину знаком!
Я шел туда, где нет городов,-
Туда под дождь, обратно под дождем.
Вал городской, за ним – угрюмый ров.
Я мимо стража молча проходил,
Не зная, как сказать, кто я таков.
Я замирал, и шум шагов гасил,
Я слышал слабый крик издалика
(Хоть там кричали не жалея сил),-
Но не по мне звучала в нем тоска.
А наверху, в пространстве неземном,
Часы, что отмеряют нам века,
Внушали: Время над добром и злом.
Ночь, я с тобой воистину знаком!*

(Translation by V. M. Ternichenko)

Here is one of the translations, offered by the student.

И снова с ночью я

*Вокруг темно и мрачно – это ночь,
И дождь вчера, сегодня - снова дождь,
И вдалеке холодными огнями
Мерцает города неясный силуэт.
У городских ворот – угрюмый стражник,
Молчу – не зная, что ему сказать,
Зачем я здесь? Кого иду искать?
Все замерло вокруг, и стихли все шаги
Лишь слабый крик звучал из темных окон,
Но это не по мне вздыхали, а увы...
И снова ночь... И звезды... И тоска,
Все вечности ближайшиие подруги.
Я шел вперед, за мной текли века,
Но вздох одной секунды мне был нужен.*

(Translation by Marianna Protsenko, 4-year student)

One more poem which has been studied and successfully translated by the student is «No Enemies» by Charles MacKay.

No enemies

(by Charles MacKay)

*You have no enemies, you say?
Alas, my friend, the boast is poor;
He who has mingled in the fray
Of duty, that the brave endure,
Must have made foes! If you have none,
Small is the work that you have done.
You've hit no traitor on the hip,
You've dashed no cup from perjured lip,
You've never turned the wrong to right,
You've been a coward in the fight!*

*Итак, врагов ты не нашёл
Увы, мой друг, в том славы мало.
Кто смел и стоек в битве был
Тому врагов всегда хватало
Коль их нашёл ты не успел,
То мало совершил ты дел...
Не дал предателю пинка,
Не уличил клеветника
Ты зло в добро не обратил
Ты трусом в битве жизни был!*

Нет врагов

*Ты говоришь, что нет врагов?
Увы, приятель, дело худо.
В твоих словах лишь хвастовство,
И вовсе это и не чудо.
Тот, кто в бою непобедим
И терпит кто в бою лишенья,
Кто ценит честь – тот не один,
С ним рядом враг, для «утешенья».
Враги у каждого, друг мой,
Без них жизнь смысла не имеет.
И учат нас они понять
Добро и зло, в себя поверить.
И если ты не знал кнута,
И не был с ложью в шумном плясе,
То не поймешь ты никогда
Как страшен мир и как прекрасен...
Так и останешься глупцом,
И будешь по миру скитаться,
И нет друзей, и нет врагов,
И мира нет. Куда деваться?!*

(Translation by Rادی Bydantsev, 4-year student)

We should remember the words of the outstanding German poet Johann Wolfgang von Goethe, «One ought, every day at least, to hear a little song, see a fine picture, and if it were possible, to speak a few reasonable words».

Another way of conducting conversation practice, rather funny, is through limericks – light, nonsensical verses. They consist of five lines in which the first, second and fifth lines rhyme with each other and the third and fourth lines, shorter in form, make up a rhymed couplet. According to one theory, the name comes from a group of poets who wrote in Limerick, Ireland in the 18th

century. Another attributes the name to a party game of making up a nonsense verse and following it with a chorus of «Will you come to Limerick». The first limericks appeared in books published in 1820, and the form was popularized by Edward Lear. [5, 83].

Limericks, like poems, can be used in a reader's theatre approach to give students the chance to playfully interpret a passage in a mock-dramatic oral recitation. In preparing the students to present the limericks such procedures can be proposed:

1. To read the limerick so that every word is heard.
2. To vary the speed of presentation.
3. To vary the tone of voice to fit the meaning of the message. Some parts may be neutral in tone, some joking, some mock-serious.
4. To vary the volume of voice.
5. To decide what the emphatic words are and emphasize them.
6. To pause in appropriate places in order to give time to ponder what has been said and to speculate about what is to come. Pauses may be before emphatic words, before and after direct speech, and before any kind of climax.
7. Not to recite mechanically or to exaggerate the rhythm of the poem.
8. Not to pause automatically at the end of the lines if the meaning does not require.

Here are some examples of limericks which can be used.

*1) A groundhog who lived in St. Paul
Was the laziest groundhog of all.
On the second of Feb
He stayed in bed,
And spring didn't come until fall!*

(Anonymous)

Presenting this limerick it should be mentioned that the groundhog – a small hibernating animal, also called «woodchuck», according to the legend, comes out of his hole on February, 2. If the day is cloudy, he stays out, and it means that spring is near. If the day is sunny and he sees his shadow, he is frightened back into his hole and there will be six months of winter more. The matter is, St. Paul, Minnesota is known for its long winters, and groundhog watchers there especially hope for an early spring.

*2) There was a young maid who said, «Why
Can't I look in my ear with my eye?»
If I put my mind to it,
I'm sure I can do it.
You never can tell till you try.*

(Edward Lear)

*3) There was a young man of Oporta,
Who daily got shorter and shorter.
The reason, he said,
Was the hod on his head,
Which was filled with the heaviest mortar.*

(Lewis Carroll)

*4) There once was a student named Bessor,
Whose knowledge grew lessor and lessor.
It all last grew so small
He knew nothing at all,
And today he's a college professor!*

(Anonymous)

(*lessor and lessor = less and less).

Besides training listening and speaking skills, a student may be offered to test himself in the translation trying to preserve light and mocking mood of the verses.

2. American Literature. – Mission Hills, California, 1987. – 892 p.
3. British and Western Literature. – Treasury Edition, New York. – 784 p.
4. Brown H. D. Principles of Language Learning and Teaching / H. D. Brown. – Prentice Hall, 1987. – 285 p.
5. The Lighter Side of TEFL. – US Information Agency, Washington, 1994. – 135 p.

Ткаченко Л. Х. Поетичні твори як продуктивний засіб ведення дискусії на заняттях з англійської мови.

У статті розглядаються можливості мовленнєвої практики на заняттях з англійської мови з використанням відомих віршів англійських та американських авторів, які можуть стати продуктивними засобами для ведення дискусії. Описано методи роботи з поетичними творами. Аналіз базується на власних спостереженнях.

Ключові слова: мовленнєва практика, засоби ведення дискусії, методи роботи з поетичними творами, основна думка поетичного твору, інтелектуальна спадщина.

Ткаченко Л. Х. Поэтические произведения как продуктивный способ ведения дискуссии на занятиях по английскому языку.

В статье рассматриваются возможности осуществления разговорной практики на занятиях английского языка с использованием популярных стихотворений английских и американских авторов, которые могут стать продуктивными способами для ведения дискуссии. Описаны методы работы с поэтическими произведениями. Анализ основан на личных наблюдениях.

Ключевые слова: разговорная практика, способы ведения дискуссии, методы работы с поэтическими произведениями, основная идея поэтического произведения, интеллектуальное наследие.

УДК 81.241

КОМУНІКАТИВНІ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОГО ТЕКСТУ

О.Р.Четверікова

кандидат філологічних наук, доцент,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Статтю присвячено розгляду комунікативних та лінгвокультурологічних характеристик сучасного науково-популярного тексту, які націлені на те, щоб донести до адресата у доступній та цікавій формі матеріал науково-соціальної значимості, опосередковану позицію автора, поєднуючи у собі ознаки науковості і розважальності. Пояснюється діалектична єдність емоційно-почуттєвого та логічного елементів, причини зниження труднощів сприйняття нової інформації, способи зацікавлення адресата при отриманні наукової та естетичної інформації.

Ключові слова: науково-популярний текст, комунікація, адресат, культура.

У ХХІ столітті науково-популярний текст вийшов за рамки письмового різновиду; медійні засоби породили власні типи усного науково-популярного повідомлення. Набули частотності тексти, які супроводжують науково-популярні фільми, представлені в інтернеті та на телевізійних каналах. Науково-популярна проблематика широко висвітлюється в пресі, що певною мірою видозмінює мовні особливості науково-популярного тексту, підлаштовуючи його до засобів масової інформації.

Традиційно розрізняють науковий (академічний) підстиль і науково-популярний підстиль. Організація висловлення в цих двох видах є різною тому, що наукове спілкування здійснюється як між людьми, які мають загальну сферу знань і уявлень, так і між людьми, котрі таких знань і уявлень зовсім не мають.

Сьогодні дослідження науково-популярного тексту доволі малочисельні, незважаючи на те, що цей специфічний жанр виявляється значимим. Ця значимість визначається тим, що він є «містком» між спеціальною літературою з великим обсягом наукової інформації та неспеціальною. Науково-популярний текст має в доступній і цікавій формі донести до адресата наявний матеріал. Він не переслідує мети дати послідовне викладення наукових концепцій [1, 147]. Тексти даного стилю знайомлять читача-неспеціаліста з науковими даними за допомогою певної обробки нових знань. Автор науково-популярного тексту використовує прийоми для того, щоб досягнення передової науки подавалися у формі, що є найбільш сприятливою для читача, та відповідали рівню знань тих, кому вони адресовані. Текст науково-популярної статті характеризується наявністю специфічних лінгвістичних і стилістичних засобів, котрі безпосередньо або опосередковано висловлюють позицію автора як представника певної культури стосовно проблеми, розглянутої у статті. Їх вживання пов'язане з необхідністю адекватно представити достовірну наукову інформацію в максимально доступній і цікавій формі, а також із бажанням автора переконати читача в правильності власної точки зору стосовно проблематики статті. Все це створює специфіку науково-популярної статті як особливого жанру науково-популярного підстилю.

Науково-популярними прийнято називати такі видання, що, як і наукові, містять результати теоретичних чи експериментальних досліджень у галузях науки, культури, мистецтва й техніки, однак матеріал в яких викладений у доступній для читача-неспеціаліста формі. Основне призначення таких видань – популярно подати нефахівцям з даної проблематики певні наукові знання. На початку підготовки до друку кожного такого видання важливо уявити коло потенційних читачів (покупців, споживачів) нового видавничого продукту. Коло таких читачів-неспеціалістів може бути надзвичайно широке як за віковими категоріями, так і рівнем професійної підготовки [1, 264].

Ознака «популярно» визначає те, що відноситься до відомостей із певної області знання, неспеціалізоване загальнодоступне та існує в художній формі. Компоненти ознаки

«художньо» можна характеризувати як те, що є індивідуальним, образним, асоціативним, емоційним, естетично вираженим, багатозначним.

Широка адресатна спрямованість науково-популярної літератури передає її особливу значимість для життя суспільства. Орієнтується вона при цьому на пізнавальні та естетичні потреби людини. Усе це надає дослідженням науково-популярних текстів неабиякої актуальності.

Мова науково-популярного тексту є дуже близькою до загальнолітературної, відсоток вживання термінології тут значно нижчий, ніж у науковій прозі, переважно вживаються терміни, що мають загальне використання, на відміну від вузькоспеціальних. Дефініції наукових понять у науково-популярному тексті чи замінюються спрощеними визначеннями, чи такі поняття містять у тексті пояснення, порівняння та ілюстрації [1, 147].

Однією з найбільш специфічних характеристик наукового тексту є те, що в якості його змісту виступає наукове знання, яке було отримано в результаті певних наукових досліджень теоретичного або емпіричного характеру. Це зумовлює особливість лексико-граматичної організації наукового тексту. Інша особливість наукового тексту визначається тим, що він повинен певною мірою відновлювати хід отримання нового знання з метою підвищення рівня доказу, аргументованості отриманих даних. Цей факт накладає відбиток на логіко-композиційну та змістову структури.

Безсумнівно, що особливості наукового тексту впливають на науково-популярний текст, але не прямо, а опосередковано. Це виражається в тому, що науково-популярний текст, як правило, не є безпосереднім результатом переробки та згортання конкретного наукового змісту. В цій комунікативній ситуації первинною виступає швидше сама наукова проблема, результат її розв'язання.

Найчастіше предметом науково-популярного тексту стає не будь-яка проблема, а така, що має певну науково-соціальну значимість. Ця проблема висвітлюється у великій кількості наукових текстів, що відображають її різноманітні аспекти. Таким чином, опосередкований характер співвідношення цих видів тексту полягає в тому, що науковий текст не прямо трансформується у науково-популярний, а є передусім засобом розуміння сутності певної теоретичної концепції, яка згодом втілюється у відповідний науково-популярний текст, адресат якого не дорівнює адресатові наукового тексту.

Іншою особливістю аналізованого тексту є так званий «непідготовлений читач». Коло подібних читачів є недостатньо чітким і дуже часто лишається невизначеним. Ним може стати будь-яка зацікавлена людина, котра бажає отримати знання, але така, що не має об'єктивних відомостей для успішного освоєння оригінальних наукових текстів. Такий масовий читач розрізняється за віком, статутною приналежністю, вченістю та пізнавальним і ціннісним орієнтирами тощо.

Оскільки існує градація читачів за рівнем їхньої освіти, можна припустити, що подібна градація виявляється і в науково-популярній літературі. Тексти охоплюють рівні від школяра до вченого. Відповідно до цього завдання, що постають перед автором, є іншими, ніж у випадку з науковим текстом, коли аудиторія адресатів є запрограмованою.

Метою науково-популярної літератури є зниження труднощів сприйняття нової інформації. Для цього автор повинен знайти спосіб знизити рівень абстрактності до мінімуму і дати можливість читачеві уявити сутність наукових ідей у формі мислення, яка є для нього сприятливою. В цьому напрямі науково-популярний текст передбачає поєднання науковості та розважальності, яка забезпечується тим, що наукові факти викладаються в образній асоціативній формі. Це інколи зближує науково-популярний текст з художнім. Внаслідок використання певних елементів художнього стилю, наукова інформація повинна сприйматися легко і просто. Науково-популярний текст повинен характеризуватися ознаками: науково, популярно, цікаво, інформативно.

В основі наукової популяризації лежить принцип казати знайоме через знайоме, зрозуміле та сприйнятливим, коли ступінь популярності визначається ступенем підготовленості адресата сприйняти інформацію. Це стає дуже актуальним на початку ХХ століття, коли «звичним явищем у динамічному світі стали контакти носіїв різних

культур...не можна не враховувати мовний вплив на світосприйняття, оскільки універсальне у мові охоплює всі складові комунікативного акту: наявність адресанта, адресата, мовного коду, повідомлення, контексту як такого, ситуації» [1, 251-255].

У науково-популярному викладенні більше, ніж у суто науковому, виявляється діалектична єдність емоційно-почуттєвого й логічного елементів пізнання. Емоційно-почуттєвий складник пов'язаний з поняттям емотивності, що розуміється, як: 1) складник конотативного компонента в семантичній структурі мовної одиниці, котрий репрезентує емоційне ставлення носіїв мови до позначеного; 2) текстову категорію, підпорядковану інформативності або модальності, яка виражає емоційне ставлення автора, його функції у тексті, дійових осіб, імовірні емоції реального чи модельованого авторською свідомістю гіпотетичного читача щодо описуваних подій [2, 142].

Ось чому в науково-популярній літературі відзначаються такі полярні жанрово-стильові якості, як логічність та емоційність, об'єктивність та суб'єктивність, абстрактність та конкретність тощо.

Дослідники зауважують, що мова науково-популярної літератури дуже близька до загальнолітературної, котра характеризується, як загальнонародна, унормована й регламентована культурно-оброблена форма існування мови, що забезпечує певні сфери спілкування етносу та здебільшого отримує широку стилістичну диференціацію [2, 308].

Так, у науково-популярному тексті з'являються засоби, метою яких є зацікавити читача в тому, що йому справді корисна й необхідна інформація, що міститься в тексті. Це:

1. Спеціальні засоби, що створюють ефект зближення з ймовірним адресатом, як-от: оповідання від першої особи, розмовна і навіть розмовно-діалектна лексика, безпосередні звертання до аудиторії, риторичні питання, приклади з особистого життя, гумор.
2. Емоційно-оцінні засоби, інверсія.
3. Вживання в тексті цитат з інших джерел, фрагментів з художніх творів, статей тощо.
4. Фразеологізми та образні кліше, що виконують функцію, подібну їх функції у ЗМІ – вони полегшують сприйняття змісту.
5. Вживання «несумісних» мовних засобів для створення ефекту несподіваності або іронічності. Ефект несподіваності в даному випадку дозволяє загострити увагу на головному, іронія служить засобом розрядки при сприйманні складного матеріалу [3, 71]. Але ж оскільки велика кількість текстів є перекладом з інших мов, культурологічний чинник набуває в них важливого значення. При перекладі науково-популярних текстів перекладач стикається з більш ускладненим комунікативним завданням, ніж при перекладі суто наукового тексту.

Науково-популярний текст містить більший обсяг когнітивної інформації, та за набором засобів, за допомогою яких вона передається, є близьким до тексту наукового. Однак різниця полягає у таких особливостях першого:

1. Кількість термінів є значно меншою, але виявляється багато лексики загальнонаукового стилю.
2. Щільність інформації є нижчою, ніж у науковому стилі.
3. Засоби, що забезпечують об'єктивність викладення: пасивні конструкції, безособові речення використовуються значно менше.
4. Фон нейтральної літературної норми має розмиті межі, спостерігаються чисельні відхилення у бік розмовної мови [3, 71].

Засоби передачі естетичної інформації є теж чисельними, вони мають тісний зв'язок із прийомами художньої літератури, наприклад, введення умовних вигаданих персонажів, використання епітетів, порівнянь, метафор [3, 72].

Широке використання перифраз є прагненням автора науково-популярного тексту звернути увагу читача на риси явищ або предметів, що є важливими у пізнавальному сенсі. Також перифрази в тексті служать засобом усунення тавтології, невиправданих повторів, вони увиразнюють мовлення, створюють стилістичні ефекти, можуть ґрунтуватися на метафоричному чи метонімічному перенесенні, набувати емотивних і експресивних відтінків [2, 457-458].

Безобразні перифрази, що зберігають пряме значення слів, виконують не тільки естетичну, але й смислову функцію, допомагають автору чіткіше висловити думку, підкреслити ті чи інші властивості об'єкта опису (*This financial purse*). Звернення до перифрази обумовлене прагненням автора надати мовленню відтінок розмовності [2, 458].

Іншим часто вживаним прийомом є персоніфікація (*The birth of universe, jumping atom, black holes eat everything*). Інколи за прийому персоніфікації неживі предмети отримують людські якості.

У науково-популярному тексті спостережено особливе інтонаційно-пунктуаційне оформлення. Пунктуація допомагає передати циклічність мовлення, створити неочікувані паузи, що скеровують увагу читача на сприйняття найбільш важливої інформації: *Rest, in terms of muscle relaxation and soon, can be achieved by a brief period lying.*

З метою активізації інтуїції читача можуть використатися пропуски в ланці повідомлення: *They had a single aim, a solitary goal – the top!*

Нагнітання однорідних виразних засобів, посилення чи применшення інтенсивності їхнього денотативного значення пов'язують зі стилістичною фігурою, що має назву градації. Її використання в тексті створює певне емоційне напруження, підвищує експресивність мовлення: *we have enriched our lives by creating physical mobility through the motor-car, the jet airplane, and other means of mechanical transport; and we have added to our intellectual mobility by the telephone, radio, and television.* Кожна наступна лексична одиниця підсилює емоційне звучання попередньої, завдяки чому створюється особлива експресивність мовлення.

Суттєвою відмінною рисою науково-популярного тексту є можливість використання в ньому гумору та іронії. Засобами іронії виступають невідповідність традиційного й ситуативного позначень, узуального й okazіонального, прямого й непрямого значення мовних одиниць [2, 198]. Ці прийоми сприяють полегшенню сприйняття інформації у тексті та лишають повідомлення монотонності. Наприклад: *Let us get down to fundamentals and agree that the young are after all human beings – people just like their elders. There is only one difference between an old man and a young one: the young man has a glorious future before him: and the old one has a splendid future behind him: and maybe that is where the rub is.*

Важливим засобом створення образності в науково-популярному тексті є епітет. Він дозволяє дати яскраву емоційну характеристику предмету чи явищу. Образність епітета великою мірою визначається його мовним оточенням. У науковому тексті епітет набуває нейтрального мовного забарвлення, виступаючи, як правило, у складі термінологічних словосполучень. Цей виразний засіб заснований на виділенні ознаки описуваного явища, котре оформлюється у вигляді атрибутивних слів і словосполучень. Наприклад: *«grim, never-ending struggle; cold, colourless men; indescribable fascination»*. Дослідники розглядають епітет як основний засіб ствердження індивідуального, суб'єктивно-оцінного ставлення до описуваного. За допомогою епітетів досягається бажана реакція з боку читача. Велика кількість епітетів у досліджуваних текстах свідчить про намагання автора підсилити вплив на читача, зробити описуване явище зрозумілішим.

Порівняння – один із розповсюджених прийомів у науково-популярній літературі. При використанні аналогії та порівняння виникає можливість кращої популяризації складних явищ сучасної дійсності. За допомогою порівнянь можливе й роз'яснення наукової термінології. Наприклад: *(An earthquake comes like thief in the night, without warning; the gorilla is something of a paradox in the African scene).*

Дуже важливе значення у дослідженому тексті набуває вживання метафор, наприклад: *A writer makes order out of the anarchy of his heart; he submits himself to a more ruthless discipline than any critic dreamed of, and when he flirts with fame, he is taking time off from living with himself, from the search for what his world contains at its inmost point.* У психологічному аспекті за допомогою метафори автор намагається визначити невідоме через відоме, відтворивши схожість зовнішніх рис [2, 327]. Під час аналізу відзначено значну кількість метафор, що служить підтвердженням того, що науково-популярний текст прагне привернути увагу великої кількості читачів різних інтелектуальних рівнів.

У науково-популярному тексті широко використовуються елементи розмовної мови. У текстах спостерігається характерна для розмовного мовлення тенденція до вільного потроєння мовних одиниць, вживаються okazіональні граматичні та лексичні конструкції (*The civilization of a hobby*). «Okazіоналізм – мовна одиниця, яка відноситься до складу стилістичних неологізмів, створена в ідіостилі певних авторів текстів і не набула поширення. Він увиразнює індивідуально-авторське мовлення, надає йому експресивності, емотивної забарвленості, образності, іноді служить способом створення концепту твору. Він нерідко створюється за нетрадиційними словотвірними зразками і з порушенням мовних норм, що згодом може перерости до розширення способів словотвору та словотворчих типів у літературній мові» [2, 424].

Автори науково-популярних текстів звертаються до фразеологізмів як до невичерпного джерела мовної експресії. Їх використання живить мовлення, надає йому розмовних якостей, робить авторську комунікацію природнішою.

Простота і доречність в науково-популярному виданні певним чином пов'язана з використанням термінів. У складі термінологічної лексики можливо виокремити декілька шарів, що відрізняються за сферою вживання, змістом поняття, особливостями означеного об'єкта. Цей розподіл віддзеркалюється у розрізненні загальнонаукових термінів (*science, generation, technological, transportation*), що становлять основу науки в цілому, та спеціальних термінів (*emission, radio-frequency, sensitivity, psychiatrist*), закріплених за певними галузями знань. Термінологічна лексика дуже інформативна, тому її використання є необхідною умовою лаконічності і точності викладення якоїсь теми.

Вимоги, що існують у сфері вживання термінів, залежать від освіти й вікових особливостей адресата. Тому введення термінів у текст повинно бути мотивованим, оскільки велика кількість термінів робить текст складним для розуміння.

Метою сучасних досліджень у теоретичному плані стає визначення значимості певного тексту в культурі, його ролі в стратегіях розвитку людства, необхідності вибору цінностей для всебічного розповсюдження.

Сучасний науково-популярний текст має уникати стереотипності, оскільки специфіка популярної манери оповіді визначає вираження індивідуально-авторського образу мислення. Метою автора є підбір слів і висловів, що можуть легко запам'ятатися, точно виражати поняття. В будь-якій мові існують слова, що відображають унікальні для конкретної країни і культури поняття, так звані реалії, які не мають аналогів в інших країнах і культурах, проте які ми повсякчас зустрічаємо в науково-популярній літературі. Така лексика є культурно-специфічною і нерозривно пов'язана з культурою країни та автора окремого тексту. На думку Г.Б.Палмера, «мова занурена в культуру і складає з нею нерозривну єдність», оскільки культурні знання складають більшу частину енциклопедичних знань, більша частина концептів на будь-якій мові є культурно-обумовленою, тобто в більшості випадків є неідентичною і вимагає пояснень для носіїв інших мов і культур [4, 23]. Усвідомлення того, що лексика поширених сьогодні науково-популярних текстів відображає культурну специфіку і є важливим інструментом у вивченні культури та суспільства, характеризує сучасний стан лінгвістичної теорії.

Дослідження впливу глобальних універсальних процесів і механізмів на систему комунікативно-значимих текстів, до яких можна віднести і науково-популярний текст, що віддзеркалюється на учасниках комунікаційних процесів, на когнітивні механізми породження та сприйняття текстів, є важливим завданням подальшого вивчення.

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної девіатології / Ф. Бацевич. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 236 с.
2. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля. – К., 2006. – 716 с.
3. Чужакин А. «Мир перевода – 7». Общая теория устного перевода и переводческой скорописи. Курс лекцій / А. Чужакин. – М. : Р. Валент, 2002. – 160 с.

4. Palmer G. B., Sharifian F. Applied cultural Linguistics: Implications for Second Language Learning and Intercultural Communication / Eds. G. B. Palmer, F. Sharifian. – John Benjamin Publishing Company, 2007. – 186 p.

Четверикова Е. Р. Коммуникативные и лингвокультурологические предпосылки исследования научно-популярного текста.

Статья посвящена рассмотрению коммуникативных и лингвокультурологических характеристик современного научно-популярного текста, направленных на то, чтобы донести до адресата в доступной и интересной форме материал, имеющий научно-социальное значение, при опосредованной позиции автора, объединив признаки научности и развлекательности. Объясняется диалектическое единство элементов эмоционально-чувственного и логического в тексте, причины снижения сложности при восприятии новой информации, способы заинтересовать адресата при получении научной и эстетической информации.

Ключевые слова: научно-популярный текст, коммуникация, адресат, культура.

Chetverikova O. R. Communicative and Linguo-culturological Aspects of the Investigation of Popular-Scientific Texts.

The article is devoted to the study of communicative and linguo-culturological features of the modern popular-scientific text. Which is to convey to the addressee in an accessible and amusing way the material of scientific and social value. The dialectal unity of emotional and logical elements have been pointed out. The language means able to interest the addressee have been concretized.

Key words: popular science text, communication, destination, culture.

УДК 811.112.2 : 81'373 (81'276.3 – 053.6)

ОЦІНКА ЯК МАРКЕР ЕМОТИВНОСТІ НІМЕЦЬКОГО МОЛОДІЖНОГО ЛЕКСИКОНУ

Т.С.Шавловська

кандидат філологічних наук,

Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Стаття присвячена дослідженню емотивних одиниць німецького молодіжного лексикону, які виконують у мовленні функцію оцінки. Розмежовано поняття емоційності, емотивності, оцінності та експресивності, виявлено основні тематичні групи, що містять оцінні лексичні одиниці, визначено їх інтегральні ознаки.

Ключові слова: *емоційність, емотивність, експресивність, оцінність, молодіжний лексикон.*

Емотивна лексика традиційно вивчається з урахуванням таких категорій як оцінність, експресивність, образність, до того ж її зв'язок з оцінкою виявляється особливо тісним: емоція виконує функцію оцінки. Л.Г.Бабенко [1; 2], В.К.Вілюнас [3] відзначають здатність емоції здійснювати емотивну оцінку.

Сприймаючи явище навколишньої дійсності, суб'єкт одночасно може надати йому оцінки. Оцінка – це ставлення суб'єкта (мовця) до об'єкта, явища. Оцінка виражається мовними засобами, тим самим вона стає засобом елементів мови, що називають оцінністю.

Питання про взаємодію емотивності та оцінності залишається дискусійним. У ранніх дослідженнях чітко простежується тенденція до суворої диференціації таких понять, як емоційність, емотивність, експресивність, оцінність. У 80-х роках ХХ сторіччя, в сучасних дослідженнях уже висловлюються думки про тісний зв'язок емотивності й оцінності, їх все частіше розглядають як єдиний емотивно-оцінний компонент.

Деякі лінгвісти (В.К.Харченко [4], Н.А.Лук'янова [5]) виділяють емотивність, емоційність, оцінність як компоненти, що входять до смислового складу поняття «експресивність», підкреслюючи тим самим зв'язок цих понять.

Отже, за твердженнями однієї групи лінгвістів, оцінність і емотивність є нерозривною єдністю. Існує й інша позиція, згідно з якою оцінність і емотивність є різними компонентами, що передбачають один одного. Різницю між ними підтверджує той факт, що окремим підкласам емоційних явищ функція оцінки властива неоднаковою мірою.

Під час проведення даного дослідження було виявлено, що молодь приділяє велику увагу оцінюванню будь-яких суспільних явищ, подій. Підсвідоме прагнення змінити недосконалий навколишній світ згідно зі своїми уявленнями про правильне й фальшиве, справедливе і кривдне, бажання самоствердитися у колі однолітків і дорослих передусім втілюються в мовленні молодих людей через негативну оцінку всього, що їх так чи інакше не влаштовує. Позитивно оцінюються, як правило, власні вчинки, дії близьких і сторонніх людей, які у певних ситуаціях допомагають або підтримують мовців.

Серед усіх оцінних висловлювань у молодіжному сленгу найбільш поширеними є такі, що належать до тематичної групи «оцінка людини», яка містить стилістично знижену лексику, фразеологічні одиниці, вульгаризми, табуїзми.

Інтегральними ознаками, що об'єднують лексичні одиниці даної тематичної групи, є наступні:

- 1) приналежність лексичної одиниці до молодіжного сленгу;
- 2) предметно-логічне значення «позитивна або негативна оцінка людини» та наявність у конотативному значенні елементу оцінки людських якостей.

Слід відзначити, що всі лексичні одиниці даної тематичної групи мають додаткове емоційно-оцінне значення та яскраве стилістичне забарвлення. Тому сема «оцінка людини»

присутня в них як на предметно-понятійному, так і на конотативному рівнях.

Порівняємо, наприклад, *die verwöhnten Ärsche* – метафора, предметно-логічне значення якої – негативна характеристика підлітків із забезпечених сімей; вульгаризм вживається з метою образити співрозмовника; *die Irenfamilie – einfach irre* (гра слів), у предметно-логічному значенні немає яскраво вираженої семи «добрий» або «поганий», однак прикметник *irre* часто вживається схвально, тобто носить позитивну оцінку.

Емоційно-оцінна лексика, що виражає емотивну оцінку людини, на відміну від раціональної, завжди являє собою складніше явище. Предметно-логічна сема «оцінка» у таких випадках супроводжується конотативною семою «емотивність», оскільки раціональна оцінка набуває емоційного усвідомлення.

Така «багат шаровість» робить оцінку інтенсивнішою та виразною. Вона також виражає емоційне ставлення мовця до предмету оцінки: мені це неприємно або це мене приваблює, що викликає асоціативно-образне уявлення про поведінку прототипу.

У лексичному матеріалі тематичної групи «оцінка людини» чітко прослідковується взаємозв'язок емотивності, експресивності й оцінності, їх протиставленість один іншому та логіко-предметному компоненту кожної лексеми. Наявність цих лексичних одиниць свідчить про емоційний тип комунікації, емотивні знаки як її засіб, завдяки яким найбільш яскраво виявляється людська індивідуальність.

Оцінні висловлювання часто містять емотивну лексику з протилежним предметно-логічним значенням: *Das war geil. Hachmann hat ja zum Schluss nur noch abgekotzt, Alter, war der spastisch drauf. Ich sag dir.*

Так, оцінні прикметники *geil* і *spastisch*, які є молодіжними неологізмами і завжди вживаються для вираження позитивного ставлення мовця до предмету оцінки, сусідять у реченні з вульгаризмом *abgekotzt*, що, як правило, зустрічається у висловленні зневаги, відрази. Однак речення в цілому є позитивною оцінкою дій людини і виражає захват.

Наступне висловлювання є яскравим прикладом вираження емотивної оцінки життєвої ситуації за допомогою стилістично маркованих засобів: *Hinter dem Endbetrag steht ein S. Das heißt nicht Scheiße, sondern SOLL. Das wiederum heißt aber Scheiße.*

Персонаж роману Б. фон Штукрад-Барре самостійно заробляє собі на життя, однак не докладає особливих зусиль для його покращення. Його дратують заможні люди, які *fahren in teuren Autos ihre teuren Fressen spazieren*, він сердиться кожного разу, коли отримує рахунки, що підлягають негайній сплаті. Всі зобов'язання, норми, правила, за якими живе суспільство, всі *SOLL* його не влаштовують. Гра слів, основним елементом якої є фекалізм *Scheiße*, вказує на негативну оцінку не тільки окремої ситуації, але й життя простих людей взагалі.

Ставлення до осіб протилежної статі, особливо статеві стосунки, викликають найбільше занепокоєння молодих людей. Тому серед досліджених емотивних одиниць не останнє місце посідають висловлювання, що виражають негативну або позитивну оцінку міжстатевих відносин. Герой роману «Soloalbum», обезнадієний розривом з коханою дівчиною, намагається втішитися, шукаючи задоволення з іншими представницями прекрасної статі, проте усі його спроби приречені на невдачу: *Das Ficken mit ihr macht nicht sonderlich viel Spaß, aber der wenige Spaß ist angesichts der monatelangen Totalflaute natürlich immer noch kosmisch.*

Наведений приклад оцінного висловлювання начебто виражає позитивне ставлення мовця, на що вказує оцінний прикметник *kosmisch*, але наявність табуованої лексеми *das Ficken* і зміст речення в цілому впливають на читача негативно, виражають розчарування.

Оцінка будь-яких явищ, подій часто виражається в мовленні молоді через вживання так званих посилювачів і посилювальних напівпрефіксів, які збільшують емотивність оцінної лексеми й висловлювання взагалі. Так, у наступному прикладі завдяки напівпрефіксу *scheiß-* речення набуває негативної емотивності й виражає невдоволення життєвою ситуацією: *Aber ist ja keine Komödie, ist ja scheißechtes Leben.*

Вживання пейоративної лексики є однією з характерних рис молодіжного мовлення. В.М.Мокієнко пропонує класифікацію лайливої лексики та фразеології. Терміни «лайлива лексика» та «обсценна лексика» розуміються лінгвістом як такі, що взаємно перетинаються,

але не ідентичні. Лайка – це образливі, зневажливі слова, в той час, як обсценна лексика включає брутальні вульгарні вислови, табуйовані слова. Головною ознакою, котра пов'язує ці дві лексичні групи, є емоційно-експресивна реакція на неочікувані й неприємні події, висловлювання, дії тощо.

Дослідник класифікує лайливу лексику за функціонально-тематичним принципом, виокремлюючи такі основні групи слів:

- найменування осіб з підкреслено негативними характеристиками:

- нерозумна людина;
- підла людина;
- нікчемна особа;
- повія;

- найменування «непристойних» соціально табуйованих частин тіла – так звані «соромітні» слова;

- найменування процесу здійснення статевого акту;

- найменування фізіологічних функцій (відправлення нужди);

- найменування результатів фізіологічних функцій.

В.М.Мокієнко зазначає, що вказані групи лайливої лексики представлені практично в усіх мовах світу. Національні особливості лайливої лексики пов'язані, на його думку, з комбінаторикою та частотністю лексем певного типу в кожній конкретній мові [6, 9-10].

Виходячи з цих критеріїв, автор розрізняє два основні типи лайливої лексики європейських мов: «Анально-екскрементальний» тип (Scheiss-культура, наприклад, німецька) та «Сексуальний» тип (Sex-культура, наприклад, російська) [6, 9-10].

Коренева морфема *scheiß* зустрічається у багатьох негативних емоційно-оцінних висловлюваннях німецького молодіжного сленгу. Іменник *Scheiße*, конотативна сема якого посилена модальними частками *echt* і *voll*, створює атмосферу безнадійності. Властивий молодіжному словотвору зменшувальний суфікс *i* в лексемі *Geschi-Test* вказує на зневажливе ставлення до навчання взагалі та виражає негативну оцінку шкільного предмету. Обидві емотивні лексеми виконують у реченні функцію негативної оцінки: ... *das mit diesem Geschi-Test ist echt volle Scheiße gelaufen...*

Фекалізм *Scheiße* є складовою частиною одного з найпоширеніших молодіжних вигуків – оксиморону *Schöne Scheiße*, наявність якого у висловлюванні автоматично відносить його до категорії оцінних: *Schöne Scheiße, Gabor und ich werden wohl NIIEEE zusammenkommen.*

У наведеному нижче висловлюванні антитеза, створена шляхом протиставлення двох прикметників, один з яких містить конотативну сему негативної оцінки (*ultrapeinlich*), інший – позитивної (*ultracool*), виконує функцію негативної оцінки, завдяки чому речення виражає відчай, розчарування: *Außerdem hat Mama mir eine ultrapeinliche Hundekotschaufel gekauft... Andere Kinder in meinem Alter zertrümmern Telefonzellen oder sprühen ultracoole Graffiti auf Containerwagen, und ich ras' mit einem Hundebesens durchs Gelände.*

Негативна оцінка може досягатися за допомогою іронічних висловлювань: *Mann, war das peinlich. Ich die Schaufel schnell ins Gebüsch geschmissen. Und was macht der fabelhafte Bobo-Boy? Er apportiert. Zum ersten Mal in seinem beschissenen Hundeleben apportiert er – die Hundeschaufel.*

Різноманіття лексичних, стилістичних, синтаксичних засобів вираження емотивності у наведеному прикладі дозволяє вірогідно передати весь спектр почуттів, які переживає героїня. Невпевнена в собі, незадоволена своєю зовнішністю, дівчина хоче здаватися привабливою, намагається будь-яким чином звернути на себе увагу осіб протилежної статі, проте її собака, якому вона іронічно, майже ласкаво надає негативної емотивної оцінки – *der fabelhafte Bobo-Boy*, водночас руйнує всі її сподівання. Порушення синтаксичної структури речення *Ich die Schaufel schnell ins Gebüsch geschmissen.* (відсутність допоміжного дієслова) надає вислову динаміки. Читач відчуває знервованість, швидкість думок, дій персонажу. Коли дівчина розуміє, що завдяки песику вона може стати посміховиськом в очах своїх однолітків, її охоплює відчай – *Er apportiert*, несамовита злість на тварину – *Zum ersten Mal*

in seinem beschissenen Hundeleben apportiert er – die Hundeschaufel. Висловлювання в цілому є негативною оцінкою не лише дій тварини, але й ситуації взагалі.

Дуже часто оцінні вислови містять тропеїзовані лексеми (метафори, метонімії), або виражені самими тропами: *Day-Clear-Schmiere vom Teenager-Vernichtungs-Syndikat*

Зазнавши ніщивної поразки у боротьбі з прищами, після використання усіх можливих рекламаних і рекомендованих засобів, героїня зневірюється, відчуваючи лише розчарування і злість на рекламу, косметичні засоби, світ дорослих. Наведений приклад містить дві метафори, які без додаткових пояснень несуть у собі негативну оцінку косметичного засобу і фірми виробника.

За допомогою метафор *Lurexputzplatten, die alte Henne* – зоофітоморфізм – героїня виражає своє негативне ставлення до нової подружки батька та її речей: ... *Die alte Henne zog immer wieder ihren Lurexputzplatten raus...*

Почуття вдячності, захвату, поваги до певних осіб маніфестуються у мовленні молоді позитивною оцінкою, яка виражається, як правило, через використання молодіжних емоційно-оцінних прикметників (*geil, cool, hip*), часто утворених шляхом семантичної деривації (*stark*), супроводжених відповідними посилювачами (*total, echt, voll*): *Find ich total geil, dass du nicht so 'n doofes Take-That-Tattoo auf dem Bauch trägst, sondern Klinisi. Echt stark für ein Mädchen* або *Gabor war total cool. Echt nett. Hat nicht mal gegrinst, nur gefragt, ob Nussek noch Punk gemacht hat wegen des Mathetests. Echt grell, obwohl Gabor meinte, das Zeug sei von seinem Vater. Voll hip der Typ.*

Слід зауважити, що семантична підгрупа лексичних одиниць з позитивно-оцінним значенням є невеликою за кількістю. Це пов'язане насамперед з позамовними факторами. Психологічно людина (тим більше представники вікової категорії «молодь») схильна передусім помічати негативні характеристики людей, що її оточують, і вважає, що вони можуть бути небезпечними. Позитивні якості сприймаються як «нормальні», звичайні.

Інколи у критичних іронічних висловлюваннях молоді, що здебільшого характеризують моральні якості або вчинки інших людей, поєднуються оцінна і характеризуюча функції: *Der Mann hat das Gehirn eines BSE-Whooppers.*

Ставлячи під сумнів розумові здібності дорослого чоловіка, Лара Квятковскі порівнює його мозок з шоколадною цукеркою, у складі якої міститься молоко корів, хворих на сказ. За допомогою яскравої метафори дівчина не тільки надає негативною оцінки людині, але й зневажливо характеризує її вчинки.

Отже, серед усіх оцінних висловлювань у молодіжному сленгу найбільш розповсюдженими є такі, що належать до тематичної групи «оцінка людини», яка містить стилістично знижену лексику, фразеологічні одиниці, вульгаризми, табуїзми. Результати аналізу художніх творів свідчать про те, що серед усіх оцінних висловлювань молоді переважну більшість утворюють такі, в основу яких покладено негативну оцінку предмета, події, явища, особи тощо.

1. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного произведения / Людмила Григорьевна Бабенко. – Екатеринбург: Урал. ун-т, 2000. – С. 169-194.
2. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Академический проект, 2004. – 400 с.
3. Вилюнас В. К. Целепобуждающая функция эмоций / В. К. Вилюнас // Психологические исследования / В. К. Вилюнас. – 1973. – Вып. 4. – С. 47-48.
4. Харченко В. К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова / В. К. Харченко // Рус. яз. в школе. – 1976. – № 3. – С. 66–71.
5. Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разговорного употребления. Проблемы семантики / Нина Александровна Лукьянова. – Новосибирск : Наука, 1986. – 230 с.
6. Мокиенко В. М. Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина // Словарь русской брани (матизмы, обцензизмы, эвфемизмы). – СПб. : Норинт, 2003. – 448 с.

Шавловская Т. С. Оценка как маркер эмотивности немецкого молодежного лексикона.

Статья посвящена исследованию эмотивных единиц немецкого молодежного лексикона, выполняющих в речи функцию оценки. Разграничены понятия эмоциональности, эмотивности, оценочности и экспрессивности, выявлены основные тематические группы, содержащие оценочные лексические единицы, определены их интегральные признаки.

Ключевые слова: эмоциональность, эмотивность, экспрессивность, оценочность, молодежный лексикон.

Shavlovskaya T.S. Evaluation as a Marker of Emotiveness of the German Youth Vocabulary.

The article deals with the emotive units of the German vocabulary of youth, which perform the evaluation function in speech. The categories of emotionality, emotiveness, evaluativeness and expressivity are determined; the main thematic groups containing evaluative lexical items and their integral signs are defined.

Key words: emotionality, emotiveness, expressivity, evaluativeness, youth lexicon.

УДК 811.111'42

МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Т.В.Шиляева

преподаватель,

Измаильский государственный гуманитарный университет

В статье ставится цель изучения метафорических моделей в экономическом дискурсе в рамках когнитивной лингвистики и описание их при помощи фреймов. Рассматриваются области источников метафоризации для экономических терминов и профессионализмов метафорического характера, описываются метафорические модели с разной развитостью фреймовой структуры и различной степенью продуктивности. Выделены следующие метафорические модели: антропоморфная, социальная, артефактная, литературно-мифологическая, цветовая, а также модель «Мир природы».

Ключевые слова: *метафора, метафорическая модель, молитва, фрейм, экономика.*

Феномен метафоры, метафорические структуры в языке и речи, метафорическое мышление являются предметом исследования целого ряда гуманитарных дисциплин. В последние 20 лет происходит рост интереса к метафоре, которая проделала большой путь от средства выразительной речи до когнитивного механизма, способа познания и категоризации действительности. Новый толчок к исследованию метафоры дала когнитивная лингвистика. Она позволяет по-новому взглянуть на метафору, которая воспринимается как вербализованный способ восприятия и постижения мира, универсальный познавательный механизм. Большая заслуга в когнитивном понимании метафоры принадлежит Дж.Лакоффу и М.Джонсону. В когнитивной лингвистике метафора рассматривается как перенос когнитивной структуры, прототипически связанной с некоторым языковым выражением, из одной содержательной области на другую, своего рода экспансия концептов области-источника, в результате которой происходит захват и освоение ими области-цели [1, 21]. В основе метафорического переноса лежит скорее не объективное сходство предметов, а субъективно устанавливаемое людьми соответствие между двумя сферами.

Исследование теории концептуальной метафоры и описание ее конкретных моделей – одно из интенсивно развивающихся направлений современной когнитивной лингвистики. С когнитивной точки зрения метафорическое переосмысление отражает базовый когнитивный процесс получения выводного знания, когда из сопутствующих какому-либо понятию ассоциаций формируется новое знание, результатом когнитивной обработки которого будет появление нового концепта. Современная когнитивистика (М.Джонсон, Ф.Джонсон-Лэрд, Е.Киттей, Дж.Лакофф, М.Тернер, Ж.Фоконье, Н.Д.Арутюнова, А.Н.Баранов, Ю.Н.Караулов, И.М.Кобозева, Е.С.Кубрякова, В.В.Петров, А.П.Чудинов и др.) рассматривает метафору как основную ментальную операцию, как способ познания, структурирования и объяснения мира. Человек не только выражает свои мысли при помощи метафор, но и мыслит метафорами, создает при помощи метафор тот мир, в котором он живет, а также стремится в процессе коммуникативной деятельности преобразовать существующую в сознании адресата языковую картину мира.

Лакофф и Джонсон рассматривают метафору как перенос из области источника (донорской зоны) в область-цель (реципиентную зону). В основе метафорического переноса лежит не столько объективное сходство предметов, сколько субъективно устанавливаемое людьми соответствие между двумя сферами. Метафоры как языковые выражения становятся возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека [2, 390]. Источником метафоры выступает человек, природа или артефакты.

А.П.Чудинов включил в теорию концептуального анализа метафоры описание фреймово-слотовой системы и выделил семантические сферы, способные служить источником метафорической экспансии. К ним относятся антропоморфная метафора,

благодаря которой человек модулирует окружающий мир исключительно по своему подобию, природоморфная метафора, интерпретирующая представления человека о существующей реальности сквозь призму природных явлений, социоморфная метафора, моделирующая действительность по образцу социальной деятельности, и артефактная метафора, связанная с созидательными возможностями человека [3].

Одним из самых перспективных направлений современной теории метафоры является описание метафорических моделей в разных видах дискурса и текстов. В данной статье рассматриваются метафоры и метафорические модели экономического дискурса, что представляется нам актуальным. В период мирового экономического кризиса основная задача экономического дискурса заключается в том, чтобы проследить, как отражаются в метафорическом зеркале мировосприятие людей, их представления о специфике современного этапа экономического развития общества, их отношения к новым условиям жизни.

Целью статьи является выделение метафорических моделей в экономической терминологии в рамках современной когнитивной лингвистики. Материалом исследования послужили электронные версии периодических изданий Los Angeles Times и The Economist.

Категория метафорической модели подразумевает классификацию областей источника метафоризации. Имя метафорической модели дает слово, родовое по отношению к словам, представляющим элементы ее понятийной системы. Метафорическое моделирование – это средство постижения, представления и оценки действительности, отражающее многовековой опыт народа и его национальное самосознание.

В результате классификации метафор, выявленных в текстах экономической тематики, были получены следующие метафорические модели:

1. Антропоморфная метафорическая модель («Экономика – это живой организм»). Антропоморфная метафора одна из наиболее широко представленных и детально структурированных моделей в английской экономической лексике. Данная модель уже давно существует в английском языке, но в последнее время заметна активизация ее отдельных фреймов, что связано с волнообразностью развития мировых и национальных экономик, периодами кризисного развития, в частности, финансовой и банковской сферы, потребностями в номинации новых языковых явлений.

1.1. Фрейм «качества человека»: *leaner companies* (less wasteful companies), *tempting prices* (attracting prices), *fast-moving goods*, *brand identity*, *modest trade*, *vulnerable economies* (economies exposed to the possibility of being attacked or harmed), *earnest money* (money paid to confirm a contract), *lazy market*.

1.2. Фрейм «действия человека»: *a company enters (leaves) a market*, *to plough money into commercial properties*, *jump of the prices*, *to embrace delay*.

1.3. Фрейм «семейные отношения»: *the marriage of the mobile phone and the internet*, *parent company*, *abusive relationship*.

Greece and the euro zone are stuck in an abusive relationship. Relations between the euro zone and Greece are defined in terms of the "concessions" each has screwed out of the other. The marriage may endure, but even more unhappily than before [4].

1.4. Фрейм «тело человека»: *Market Eye* (Stock Exchange Automated Quotation System), *overhead charges* (indirect charges). Экономические реалии представляются как человеческое тело.

1.5. Фрейм «профессии и род деятельности»: *captains of industry* (business leaders), *money laundering* (the crime of processing stolen money through a legitimate business or sending it abroad to a foreign bank, to hide the fact that the money was illegally obtained).

1.6. Фрейм «жизнь и смерть человека»: *product lifecycle* (the series of changes in the period of existence of a product), *commit financial suicide*, *the death of economics*.

1.7. Фрейм «экономика, болезни и медицина». В рамках этой модели образно используется лексика, обозначающая раны, болезни и лечение экономической системы: *an ailing company* (company in poor condition), *healthy market*, *economic recovery*, *poison pill* (a tactic used by a company threatened with an unwelcome takeover bid to make itself unattractive to the bidder),

remedy for crisis, cause headache for the economy, cure for the country's economic illnesses, economic pain, dead patient, thermometers of our economy, banking is a cancer.

Women desert Tories as economic pain hits home

Our economy is a dead patient

Gold and silver are the thermometers of our economy.

Central Banking is a cancer that has infected almost every country on Earth. In 2013 there are only 3 countries on Earth still healthy and free of the malignant tumor of Central Banking; Cuba, North Korea, and Iran [5].

Проблемы здоровья и проблемы экономики всегда вызывают повышенный интерес у человека, они отражают тревожность, страх, душевную боль за экономическое состояние страны. В соответствии с этой моделью образно используется лексика, обозначающая раны и болезни экономической системы. Часто состояние экономики описывается как близкое к смерти. Эта метафорическая модель отражает чувства тревожности за состояние экономики.

2. Социальная метафора.

2.1. Фрейм «война, конфликты»: *to attack executive pay* (criticize or oppose fiercely and publicly executive pay), *battery of advertising*, *price war* (a fierce competition in which retailers cut prices in an attempt to increase their share of the market), *trade conflicts*, *to kill the Dow* (ruin the Dow Jones index), *hostile bid* (unwelcome either to the board of directors of the target company or to its shareholders), *the companies struggle*.

2.2. Фрейм «государство»: *business empire*, *royalty* (a payment made by a producer of minerals, oil, or natural gas to the owner of the site or of the mineral rights over it).

2.3. Фрейм «социальные отношения»: *Orphan stock* (a stock that is not covered by Wall Street research analysts), *Old Lady of Threadneedle Street* (the nickname of the Bank of England, which stands in this street).

2.4. Фрейм «охота»: *to headhunt people* (identify and approach a suitable person employed elsewhere to fill a business position), *prey to a bank* (a person or company that is easily deceived or harmed by a bank).

3. Артефактная метафорическая модель.

3.1. Фрейм «дом и подсобные помещения»: *career ladder* (way of making a career), *in-house personnel* (personnel existing within an organization), *benchmarking* (a process in which a company compares its products and methods with those of the most successful companies in its field, in order to try to improve its own performance), *window dressing* (misleading presentation of something, designed to create a favourable impression), *discount window* (a method by which a central bank supplies a banking system with short-term funds, either by purchasing Treasury bills or by making secured loans), *the traditional threshold for acceptable payment burdens*.

3.2. Фрейм «предметы, механизмы и действия с ними»: *product launch* (the debut of a product into the market), *net profit* (the actual profit after working expenses not included in the calculation of gross profit have been paid), *treadmill* (a job or situation that is tiring or boring and from which it is hard to escape), *bargaining tool*, *price scissors* (effect in which the price of the end product is cheaper than the cost of the raw materials), *fork in interest rates* (the interest rate for individuals between the different types of deposits), *to oil the wheels of the economy*.

3.3. Фрейм «кухня и приготовление пищи»: *Cook the books* (alter facts or figures dishonestly or illegally).

4. Литературно-мифологическая метафорическая модель

4.1. Фрейм «волшебство»: *mystery shoppers* (people employed by retailers to pose as customers at their own or their competitors' stores to compare prices, offers, displays, staff attitude, etc.), *mystery travelers* (people posing as ordinary travellers and then filling in a questionnaire about their trip), *Romney's 'voodoo economics'*, *zombie bank* (informal a financial institution that is insolvent but that continues to operate through government support).

When Ronald Reagan ran for office on a platform of avoiding deficits despite lower taxes and greater Pentagon spending, George H.W. Bush, his opponent in the 1980 GOP primary election, called that approach «voodoo economics» and rightly so considering that Reagan tripled the national debt by the time he left office [6].

4.2. Фрейм «религия»: *business angel* (a person who gives financial support to a commercial venture and receives a share of any profits from it, but who does not expect to be involved in its management), *the banking paradise* (economic zone in which the tax on banking is rather flexible).

5. Метафорическая модель «Мир природы»

5.1. Фрейм «мир животных»: *bear market* (a market in which share prices are falling, encouraging selling), *bull market* (a market in which share prices are rising, encouraging buying), *rat race* (a way of life in which people are caught up in a fiercely competitive struggle for wealth or power), *horse-trading* (hard bargaining to obtain equal concessions by both sides in a dispute), *loan shark* (a moneylender who charges extremely high rates of interest, typically under illegal conditions), *big fish* (influential person), *lame duck* (a company in dire financial straits), *fat cat* (a financial firm which receives extremely high profits by financing risky operations).

5.2. Фрейм «географические понятия»: *cash mountain*, *uphill task* (difficult task), *budget is quicksand*.

For previous governors, California's budget was quicksand [6].

5.3. Фрейм «природные явления»: *economic waves*, *economic dips*, *a rainy day fund* (fund for a future time of need, especially financial).

5.4. Фрейм «мир растений»: *the firm is flowering*, *economic fruits*.

6. Цветовая метафорическая модель: *to bleed red ink*, *to hemorrhage red ink* (to make a loss), *to be in the black* (do not owe anyone any money), *to go (slide) into the red* (to owe money), *blue chips* (blue chip stocks and shares are an investment which are considered fairly safe to invest in while also being profitable), *green issues* (issues arising from concerns about the environment), *grey knight* (person or company making a possibly hostile counter offer for a company already facing a hostile takeover bid), *black knight* (a person or company making an unwelcome takeover bid for another company), *white knight* (a person or company making an acceptable counter-offer for a company facing a hostile takeover bid), *green shoots of recovery* (signs of growth or renewal, especially of economic recovery).

В данной статье мы рассмотрели области источников метафоризации для экономических терминов и профессионализмов метафорического характера, описали метафорические модели с различной степенью продуктивности. Нами выделены следующие метафорические модели: антропоморфная, социальная, артефактная, литературно-мифологическая, цветовая, а также модель «Мир природы».

Перечень примеров свидетельствует о широком наборе метафорических средств, которым пользуется современный подъязык экономики. Метафорическая модель характеризуется открытостью, способностью ко все более детальному развертыванию с использованием все новых и новых компонентов. Продуктивность тех или иных моделей свидетельствует о том, что источниками метафорической экспансии обычно становятся обозначения реалий, которые очень актуальны для общества, хорошо известны людям и вызывают их повышенный интерес. Также важно отметить, что создаваемая человеком картина мира экономики изначально антропоцентрична: этот мир строится человеком, который концептуализирует экономические реалии, опираясь на свои представления о соотношении индивида и мира. Ключевыми метафорами поэтому являются антропоморфная и смежные с ней социальная и артефактная метафоры.

1. Иванова Е.В. Религиозная метафора в текстах СМИ / Е.В. Иванова// Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 14 (305). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 77. – С. 21-24.

2. Теория метафоры. Сборник / Под ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной – М. – 1990. – 512 с.

3. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры / А. П. Чудинов. – Екатеринбург. – 2001. – 238 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics2/chudinov-01.htm>

4. The Economist. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.economist.com/news/leaders/21654598-greece-and-euro-zone-are-stuck-abusive-relationship-my-big-fat-greek-divorce>

5. Media Metaphors and Bias. [Електронний ресурс] – Режим доступа: <https://newsframes.wordpress.com/2011/10/17/media-metaphor-bias/>
6. Los Angeles Times. [Електронний ресурс] – Режим доступа: <http://articles.latimes.com/2014/apr/18/local/la-me-brown-budget-20140419>

Шиляєва Т. В. Метафоричні моделі в англomовному економічному дискурсі.

Метою статті є пошук метафоричних моделей в економічному дискурсі в рамках когнітивної лінгвістики та опис за допомогою фреймів. Розглядаються сфери джерел метафоризації для економічних термінів і професіоналізмів метафоричного характеру, описуються метафоричні моделі з різною розвиненістю фреймової структури і різним ступенем продуктивності. Виокремлені такі метафоричні моделі, як антропоморфна, соціальна, артефактна, літературно-міфологічна, кольорова, а також модель «Світ природи».

Ключові слова: економіка, метафора, метафорична модель, молитва, фрейм.

Shilyaeva T. V. Metaphorical Models in English Economic Discourse.

The aim of the article is to find the metaphorical models in the economic discourse in the course of cognitive linguistics by means of the sub-language of frames. The spheres of the sources of metaphorization of economic terms and professionalisms of metaphorical character are studied. Metaphorical models with different frame structures and level of productivity are described. The following metaphorical models were singled out: anthropomorphous, social, artifact, literary mythological, colour, as well as the model «World of Nature».

Key words: economy, metaphor, metaphorical model, frame, prayer.

УДК [811.112.2+811.161.1] : 81'255.4

SCHWIERIGKEITEN DES KINDER- UND JUGENDLITERARISCHEN ÜBERSETZENS

Н.М.Кольцун

*кандидат філологічних наук, доцент,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

И.В.Кольцун

*учитель освітньої школи середнього ступеня,
м.Манхайм (Німеччина)*

Der Artikel beschäftigt sich mit den ausgewählten Problemen der Übersetzung der Kinder- und Jugendliteratur, insbesondere mit der Übersetzung des Titels und der Zulässigkeit der Auslassungen einzelner Textelemente. In der Arbeit wird der Begriff Kinder- und Jugendliteratur definiert. Die Positionierung und die Rolle des Titels in der gesamten Struktur des Werkes wird analysiert. Der Titel wird als kurzer Text (Konzept) betrachtet, der einerseits den Leser neugierig macht und andererseits ihn auf die Inhalte des Textes vorbereitet. Aus der Sicht der linguistischen und sozialen Notwendigkeit werden die Fälle der Abweichungen vom Original am Beispiel der deutschen Übersetzung des S.Lukjanenkos Romans «Nedotyopa» analysiert.

Schlüsselwörter: *Kinder- und Jugendliteratur, Text, Intertext, Übersetzung, Ambivalenz, Unübersetzbarkeit einzelner Textelemente.*

Die Kategorie der Kinderliteratur schließt solche unterschiedlichen Gattungen wie Bilderbuch, Kinderbuch, Jugendbuch, illustrierte Hefte ein. Die Übersetzung von diesen Werken verlangt nach dem Verständnis der inneren Welt der Kinder und dem Wissen verschiedener Faktoren, die die Entwicklung der Kinder beeinflussen.

Im Grunde der erfolgreichen Translation der Kinderliteratur liegt eine genaue Balance zwischen Inhalt, Kreativität, Einfachheit der Sprache und einer Art der «inguistischen Freiheit». Andererseits bei der Translation der der Jugend adressierten Literatur soll der Translator stets die Zerbrechlichkeit der eigenen Vorstellung der Pubertierenden über sich selbst (kein Kleinkind mehr, aber auch noch nicht der Erwachsene) im Auge behalten.

Diese seelische Zwiespältigkeit stellt die Frage, was soll eigentlich als Kinder- und Jugendliteratur (KJL) verstanden werden? Texte, die extra für die Kinder geschrieben wurden? Texte, die für Erwachsene geschrieben wurden, aber von den Kindern gern gelesen werden? Oder Texte, die gerne von Erwachsenen und Kindern gelesen werden? In der Entwicklung der Geschichte wurden diese Fragen unterschiedlich beantwortet. Entsprechend änderte sich auch die Natur der «Erwachsenen-Kind» Beziehung, so z.B. wurden «Robinson Crusoe» von Daniel Defoe und «Gullivers Reisen» von Jonathan Swift für Erwachsene geschrieben und sind schlussendlich Kinderbücher geworden.

Bei der Translation der Kinderliteratur (KL) spielen unter anderem Laute eine besondere wichtige Rolle, vor allem wenn es um die für die Bücher geht, die für die Kleinkinder geschrieben wurden und von den Erwachsenen vorgelesen werden. Tonstruktur des Textes, sei es ein Kinderlied, ein Schlaflied oder Ähnliches, spielt eine bedeutende Rolle für das Kind, das sich im Prozess der Entdeckung der Geheimnisse und Tiefen der Phonologie seiner Muttersprache befindet. Genau deswegen gehören Wiederholungen, Reime, Nachmachen der Laute, Wortspiel, Sinnlosigkeit und Neologismen zu den typischen Merkmalen der Kindertexte, welche vom Übersetzer einen hohen Grad der sprachlichen Kreativität verlangen.

Zu den wenigen Wissenschaftlern, die den Einfluss der syntaktischen Veränderungen auf die «Lesbarkeit» der KL untersuchten, zählt T.Puurtinen. Sie verglich zwei verschiedene Übersetzungen von F.L.Baums «The Wizard of Oz» in das Finnische und fand, dass eine von den Übersetzungen sich leichter, wenn man mag angenehmer, vorlesen ließ als die andere, wegen des dynamischen und rhythmischen Stils. Im Weiteren stellte sie eine Abhängigkeit zwischen Syntax,

Sprachformen, Ideologie und Lesbarkeit des Textes dar: «The two research objectives discussed in this paper are interrelated in more than one way. In addition to the fact that some linguistic forms which carry ideological meaning may reduce readability in a children's book, ideology and readability are related at the extratextual, socio-cultural level. Whether high readability of children's literature is considered to be of primary importance or not in society is an ideological question in itself. When didactic and patronising attitudes towards children were dominant in Finland before the 1970s, children's literature was perhaps expected to be very simple linguistically in order for young readers to fully comprehend the books' content and moral. The recent trend towards more complex syntax may be a sign of greater confidence in children's linguistic abilities and a more tolerant, «nonchalant» attitude towards children's literature. On the other hand, previous didacticism might alternatively have found expression in the use of complex language in children's books as a means of teaching children nonfinite constructions and other difficult forms, which are learned slowly. My findings do not, however, support this latter view» [1].

Grundlegende Andersartigkeit der Texte für Kinder und Erwachsene mag vielleicht nicht die ungleichen Übersetzungsprobleme darstellen, aber sie verlangt oft nach anderen Lösungen. K.Reiß stellt fest: «Mögen die Übersetzungsprobleme in Texten für Erwachsene und für KJ auch grundsätzlich dieselben sein, oft genug müssen sie bei KJB eben auf andere Weise gelöst werden. Dazu wäre eine theoretische Fundierung von Nutzen» [2].

Zu den Faktoren, die nach Reiß eine eigene Untersuchung der KJL-Übersetzung erfordern, zählen:

1) Asymmetrie des Übersetzungsprozesses.

Hier steht das Verhältnis zwischen Erwachsenen und Kindern. Die Literaturwelt der Kinder steht unter dem totalen Erwachsenen Einfluss. Ein Erwachsener (Schriftsteller) schreibt das Buch, der Zweite (Verleger) wählt es zur Übersetzung aus, der Dritte (Übersetzer) übersetzt und der Vierte (Elternteil, Lehrer, Bibliothekar) empfiehlt oder kauft es vielleicht dem Kind.

«Adults act on behalf of children on every stage in this literary communication. In itself this is not a bad thing, but it is not always easy to distinguish between adults enabling children and controlling them» [3];

2) Druck auf den Übersetzer.

Gesellschaftliche Normen, Tabus, pädagogische Doktrinen üben auf den Übersetzer einen «Anpassungsdruck» aus, deswegen bleibt ihm oft keine andere Wahl als zu Adoptionen und Auslassungen zu greifen.

3) Eingeschränktheit der Lebenserfahrung und der Weltkenntnis der Kinder und Jugendlichen.

Wissen über die Korrelation zwischen Sprachkompetenzen, Lesefähigkeiten und Altersstufen in der Entwicklung der Kinder und Jugendlichen ist unausweichlich für den Übersetzer der KJL [2].

Zu beachten ist auch die Tatsache, dass manche Autoren ihre Werke für mehr als eine Altersstufe (Kleinkind, Vorschulkind, Grundschulkind usw.) oder Lesegruppe (Z.B. S.Lukjanenkos «Trix Solier, ein Zauberlehrling voller Fehl und Adel») (Kinder, Jugendliche, Erwachsene) schreiben [4, 8-12]. Dazu wird von Pascua-Febles [5, 111-121] der Begriff der Ambivalenz verwendet. Im Verlauf des Lesens der ambivalenten Texte entgehen den Kindern, die für den erwachsenen Leser bestimmten und verständlichen Kategorien wie Ironie und Satire. Somit fällt die Interpretation aus der Sicht der Kinder anders als bei den Erwachsenen aus. Nicht immer gelingt es dem Übersetzer, die Ambivalenz des Ausgangstextes zu übertragen. So werden die ambivalenten Texte zu den univalenten. Zum einem der schwierigsten Bereiche der Arbeit eines Traslators zählt Übersetzung des Titels als Minitextes, der den Leser auf die Wahrnehmung des größeren Textes vorbereitet.

Spätestens in der ersten Klasse kommt jedem Kind das Wort «Titel» bekannt vor, im erwachsenen Alter es schon so selbstverständlich, dass keiner sich fragt, was eigentlich darunter verstanden wird. Für die Titel, die im alltäglichen Leben uns umgeben, sind folgende Definitionen zu finden: «Name eines Buches, einer Schrift oder eines Werkes der Musik oder bildenden Kunst»; «2a kennzeichnender Name eines Buches, einer Schrift, eines Kunstwerks» (Weitere im Duden aufgelistete Bedeutungen des Wortes «Titel» sind im Kontext der vorliegenden Arbeit nicht relevant und werden daher nicht diskutiert).

Zahlreiche Linguisten, die sich mit dem Begriff «Titel» auseinandersetzten, gaben ihm auch eine vergleichbare Deutung. So bestimmt Rothe den Titel als einen kurzen Text, «...der einen anderen, meist längeren Text bezeichnet. Das Bezeichnen hat er mit jedem Namen gemein, und so kann man ihn denn auch, wie oft geschehen ... als Namen des Textes betrachten» [6, 13].

Der Titel als primäres Merkmal eines Werkes bildet einen Impuls für eine bestimmte Wahrnehmung des Textes vom Leser. V.A.Kuharenko [7, 109] in ihrer Untersuchung der Titelspezifik stellt fest, dass die initiale Position des Titels immer den Anfang des Textes zuweist und einen Text von dem anderen abgrenzt, was für den Leser eine bestimmte Perspektive des weiteren Textentfaltens bildet und schlussendlich dem einen Namen gibt. Somit sind initiale, abgrenzende, perspektivische und nominale Funktionen vermutlich für jeden Titel charakteristisch. O.I.Fonyakowa [8, 64] unterscheidet unter den wichtigsten Funktionen des Titels die pragmatische und die prognostische, denn infolge dessen entscheidet der Leser ob es sich lohnt das Werk zu lesen oder nicht. Multifunktionalität des Titels wird auch von J.A.Karpenko betont: «Sie (die Titel) tragen sowohl die informative Bedeutung, als auch die beurteilende Komponente. Aber sowohl das eine als das andere verkompliziert sich, arbeitet für die Idee, die künstlerische Absicht, hat mehrere Bedeutungsschichten, hervorhebt verschiedene Seiten des Werkes, verschiedenen Gedanken und Beurteilungen des Lesers» [9, 39].

Die Aufgabe des Titels als erstes Merkmal des Werkes ist die Aufmerksamkeit des Lesers zu gewinnen, Kontakt aufzubauen und den prognostischen Erwartungen eine Richtung zu geben. Jedes einzelne im Titel vorgegebene Wort durchdringt den ganzen Text und bindet ihn. Dabei passieren mit dem Wort selbst unausweichlich semantische, zur Bildung einer individuellen, literarischen Bedeutung führende Metamorphosen. Das Verstehen dieser Bedeutung passiert beim Leser retrospektiv. Der Titel, mit dem das Lesen begann, erweist sich als ein Rahmenzeichen, das nach einer Rückkehr zu sich verlangt. Damit verbindet er das Ende und den Anfang, spricht nicht nur in der Aktualisierung der Kategorie der Konnexität, sondern auch der Kategorie der Retrospektion teil [7, 107].

Der Titel kann seine Hauptbestimmung nur in der kontinuierlichen Bindung und der unauflösbaren Einheitlichkeit mit den komplett vollständigen Texten erweisen, denn nur der letzte trägt das Konzept. Die Hauptformulierung aber, und oft ist es die einzige Autorenformulierung des Konzepts, befindet sich im Titel. Demzufolge unter den anderen wichtigen und entscheidenden Funktionen des Titels ist die Aktualisierung des Konzepts des Werkes die grundlegende.

Als Hauptkatalysator des Textkonzepts stellt der Titel eine dynamische und sich entwickelnde Formation dar. Kuharenko [7, 114] weist darauf hin, dass die semantische Besonderheit des Titels in seiner Fähigkeit, die Konkretisierung und die Generalisierung der Bedeutung zu beinhalten, liegt. Das erlaubt dem Titel als Zeichen des Konzepts zu dienen. Die Bedeutung des Titels projiziert sich auf den Inhalt von allen Textschichten und auf seine Gesamtidee. Am engsten ist die Verbindung zwischen der Bedeutung des Titels und der Betrachtungsweise des Autors, der tiefen Semantik des literarischen Werkes.

Die Titel des S.Lukianenkos Romans «Nedotyopa» im Originaltext und «Trix Solier, Zauberlehrling voller Fehl und Adel» in der deutschen Übersetzung weisen auf den ersten Blick in ihre Komponentenstruktur wesentliche Unterschiede auf.

So besteht der Titel in der Originalausgabe nur aus einem Wort «Nedotyopa». Das Wort ist in der russischen Sprache weit verbreitet und gleichberechtigt mit den literarischen Wörtern (Dem deutschen Begriff *Hochsprache* entspricht im Russischen der Begriff *literarische Sprache*), obwohl in den Wörterbüchern es als umgangssprachliches markiert wird. Zum ersten Mal wurde das Wort in dem D.N.Uschakows Bedeutungswörterbuch mit der Bedeutung **ungeschickter, linkischer und beschränkter Mensch** fixiert.

Gleiche Deutung ist auch in den modernen Bedeutungswörterbüchern zu finden: T.F.Jefremova **ungeschickter, linkischer, geistig minderbemittelter Mensch**, S.I.Ozhegowa **ungeschickter, in allem linkischer Mensch** und Kleines Akademiewörterbuch **linkischer und ungeschickter Mensch**.

Die Herkunft dieses Lexems ist nicht bekannt. Vermutlich kam das Wort in die russische Sprache aus dem Ukrainischen [10], wo es weit verbreitet ist und aktiv in zwei Bedeutungen benutzt wird, so das Wörterbuch der ukrainischen Sprache (1975):

1. Ein Mensch, der kann nicht etwas machen, in die Tat umsetzen oder ähnliches mit dem entsprechenden Können; Nichtskönner;
2. Geistig minderbemittelter Mensch, Hohlkopf, Depp.

Nach der Beurteilung des Autors ist sein Hauptheld nicht so ein *Nedotyopa*, denn er erreicht seine Ziele und alles wendet sich für ihn zum Guten.

In ihrem Buch «Kirschbaumgarten»: Das Leben in der Zeit «widmet Polotskaja einen ganzen Artikel den Schwierigkeiten der Übersetzung ins Englische von zwei Wörtern, eins von diesen ist *Nedotyopa*. Ihrer Meinung nach wird das Finden von einem Äquivalent vor allem durch folgende Faktoren erschwert: die Mehrdeutigkeit des Wortes und fehlende Fixierung als kodifizierte Einheit in der literarischen russischen Sprache in allen von den Trägern der Sprache benutzten Bedeutungen.

Die Schwierigkeiten der Übersetzung des Wortes ins Deutsche sind gleich mit denen ins Englische und liegen an der ersten Stelle in den Divergenzen der tatsächlichen Wortnutzung im Russischen. An zweiter Stelle ist zu bemerken, dass in der Translationsforschung und kognitiven Linguistik stetig der Gedanke herrscht, dass volle Äquivalenz nicht zu erreichen ist.

In der deutschen Übersetzung unterzieht sich der Titel einer vollständigen Veränderung [11, 103-104] und aus einem Wort wird ein Titelgefüge [12, 57]. Der Haupttitel von dem aus dem Namen des Haupthelden *Trix Solier* und der Untertitel aus einer den Helden charakterisierenden Beschreibung *Zauberlehrling voller Fehl und Adel* besteht. So ein Titel verliert einerseits, die in dem Russischen vorhandene Intrige, aber andererseits bildet er eine neue Intrige, indem dem Leser ein Hinweis auf die Entwicklung der Handlung gegeben wird. Somit wird dem Titel die Funktion des Gewinnens der Aufmerksamkeit des Lesers beibehalten.

Der berühmte russische Übersetzer M.L.Rudnitskij antwortet in einem der Interviews auf die Frage: «Hatten Sie Schwierigkeiten mit der Übersetzung von Buchtiteln?», folgendes: «Jewgenija Kazewa hat einmal sämtliche von mir übersetzte Titel kritisiert. Daraufhin habe ich zu ihr gesagt: «Jewgenija, wenn man Ihnen so zuhört, bekommt man den Eindruck, dass ich zwar ein ausgezeichneter Übersetzer bin, Titel jedoch überhaupt nicht zu übersetzen verstehe». Ich habe wirklich oft Schwierigkeiten damit. Leider kommt es vor, dass es schlicht unmöglich ist, sämtliche Bedeutungsnuancen eines Titels von einer Sprache in eine andere zu übertragen. ... Einige Autoren behaupten, es sei schwieriger, einen Titel zu finden, als das eigentliche Werk zu verfassen. Ich habe den Eindruck, dass wir Übersetzer zu wenig darüber nachdenken».

Obwohl in dem Fall von der Titeltranslation von *Nedotyopa* die Gründe für die Veränderungen offen liegen, halten wir es für wichtig auf ein weiteres in der Verlegung der übersetzten Bücher vorhandenes Problem aufmerksam zu machen. Und zwar weist Rieken-Gerwing darauf hin, dass «... ein Originaltitel verbessernder übersetzter Buchtitel aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive nicht zulässig, aus verlegerischen Interessen jedoch wünschenswert ist, wenngleich diese Misere aufgrund der Macht des Einflusses von außen nur schwer zu überwinden sein wird, könne eine Neubenennung des Buchtitels in der Übersetzung zumindest in Absprache mit dem Originalautor geschehen» [11,106].

Was ist wichtiger: die Übersetzung oder das Original? Diese Frage wird von den meisten Menschen mit «*natürlich das Original*» beantwortet. Es besteht auch kein Zweifel an der Richtigkeit der Antwort, denn die Übersetzung in ihrer sekundären Rolle ist dem Original untergeordnet. Gleichzeitig wird die fremdsprachige Literatur von den meisten Lesern in der Übersetzung gelesen, damit gleicht sich de facto die Position der Übersetzung dem Original an. Außerdem hinterlassen die Werke, die nicht in die anderen Sprachen übersetzt wurden, auch keine gewichtige Spur in der Literatur des eigenen Landes und geraten oft in Vergessenheit. Eine reiche, nationale Literatur ist undenkbar ohne des genauso reichen Gutes an Übersetzungsliteratur.

Die literarische Übersetzung ist eine kreative Tätigkeit. Sie stellt eine ästhetisch bedingte und der Stilistik des Autors treue Umformung des Originaltextes mit den Mitteln der anderen Sprache dar.

Ein literarischer Text ist mehrdeutig, und es ist beinahe unmöglich, alle seine Bedeutungen ans Licht zu bringen. So werden literarische Werke im Laufe ihres literarischen Lebens mehrmals von verschiedenen Übersetzern in verschiedene Sprachen übersetzt. Dieser Prozess ist nicht zu stoppen, und jede neue Übersetzung bringt eine neue Deutung des Originals mit sich.

Die Fälle, wenn Elemente des originalen Textes ausgelassen oder mit einem in der Bedeutung abweichenden Element ersetzt wird, wenn ein Wort oder eine Wortgruppe oder Ähnliches in der Übersetzung wegfallen, sind keine Seltenheit. Dabei widerspricht die Unmöglichkeit, ein einzelnes Element oder eine Besonderheit des Textes wiederzugeben, nicht dem Prinzip der Übersetzbarkeit, die sich auf den gesamten Text als Ganzes bezieht. Selbstverständlich existiert das Ganze nicht als irgendwelcher abstrakter Begriff, es besteht aus konkreten Elementen, die aber nicht in ihrer Einzelheit und auch nicht in ihrer mechanischen Gesamtheit relevant sind, sondern in dem System, das aus ihrer Kombination besteht und eine Einheit mit dem Inhalt des Textes bildet.

Rieken-Gerwing beschreibt das in der Praxis der Übersetzung nicht realisierbare Ideal: «Bei der literarischen Übersetzung dürfen im Idealfall keinerlei Veränderungen gegenüber dem Original auftreten, da Form und Inhalt einander bedingen. Theoretisch muß der literarische Übersetzer in der Zielsprache dieselbe Kombination der vom Originalautor intendierten und benutzten inhaltlichen und stilistischen Ausdrucksmittel finden, so daß bei dem Rezipienten des Zielsprachenlandes dieselbe Wirkung erzielt wird wie bei denen der Ausgangssprache. Gleichzeitig müssen die stilistischen und inhaltlichen Elemente der Übersetzung mit denen des Originals identisch sein» [11, 54].

Hier entsteht die Möglichkeit des Austausches oder der Kompensation im System des Ganzen, was diverse Wege anbietet. Somit wird der Verlust eines keine organisatorische Rolle spielenden Elements vielleicht im dem gesamten Text gar nicht spürbar, denn es kann sich in dem Ganzen auflösen oder durch andere, manchmal im Original nicht vorhandene Elemente, ersetzt werden.

Das Verhältnis zwischen dem Inhalt und der Form in ihrer Einheit dienen als Ausgangspunkt für die Bestimmung der Rolle des einzelnen Elementes im Original und der Notwendigkeit seiner genauen Wiedergabe in der Übersetzung, genauso wie die Gesetzmäßigkeit seiner Auslassung oder seines Austausches durch andere Elemente.

Der Textvergleich des Originals und seiner Übersetzung fängt bei der Lektüre eines Buches auf die gleiche Weise an; freilich mit dem Öffnen des Buches und dem Lesen des ersten Satzes.

So sieht der erste Satz in dem Originalbuch *Nedotyopa* aus:

Если ты молод, здоров и богат – тебе непременно захочется быть еще и красивым.

Hier braucht der Leser auch keine Kenntnisse der russischen Sprache, um feststellen zu können, dass es sich in dem Fall um ein Aussagesatz handelt, weil die Interpunktionszeichen des Russischen sich nicht von den deutschen unterscheiden.

In der deutschen Ausgabe des Buches lautet der Satz folgendermaßen:

Warum nur bekümmerte Trix, den einzigen und rechtmäßigen Erben des Co-Herzogs Rett Solier, sein Äußeres so sehr?

Es entgeht keinem Betrachter, dass der deutsche Satz zu der Kategorie der Fragen gehört. Ein aufmerksamer Leser könnte eventuell auch das Vorhandensein der Eigennamen im deutschen Text und ihr Fehlen in dem russischen feststellen.

Dem russischen Originalsatz möglichst treue, aber nicht wörtliche Übersetzung (diese und alle weiteren in der vorliegenden Arbeit aufgelisteten Übersetzungen der Wörter, Wortgruppen oder Textpassagen aus dem Originaltext des Buches *Nedotyopa*, die in der herausgegebenen deutschen Übersetzung *Trix Solier. Zauberlehrlig voller Fehl und Adel* nicht vorhanden sind, wurden von den Verfassern der vorliegenden Arbeit gemacht) ins Deutsche lautet:

Wenn du jung, gesund und reich bist, willst du unbedingt auch noch attraktiv sein.

Für eine bessere Anschaulichkeit werden die drei Sätze noch mal parallel zu einander aufgelistet.

Если ты молод, здоров и богат – тебе непременно захочется быть еще красивым. *Warum nur bekümmerte Trix, Wenn du jung, gesund und den einzigen und rechtmäßigen reich bist, willst du unbedingt Erben des Co-Herzogs Rett auch noch attraktiv sein. Solier, sein Äußeres so sehr?*

Ein direkter Vergleich der drei Sätze zeigt, dass der Mittlere mehr Text enthält, also wurden diesem Satz die in dem Ausgangssatz nicht enthaltenen Informationen zugefügt, was durch die *wortgetreue* Übersetzung bestätigt wird. Bei der Gegenüberstellung der beiden deutschen Sätze wird klar, dass es sich nicht nur um Zusatzinformationen handelt, sondern dass sie verschiedene Fakten enthalten. Es ist möglich, das Äußere des Haupthelden als gemeinsamen Mittelpunkt der beiden Sätze zu identifizieren. Allerdings gibt der Satz der offiziellen Übersetzung gleich mehr Informationen über den Helden als der russische.

Das Verb *bekümmern* deutet darauf hin, dass der Protagonist Trix mit seinem Aussehen nicht zufrieden ist oder sogar Minderwertigkeitskomplexe hat. Die Kombination der Adjektive *jung, gesund und reich* dagegen könnte auf ein ausgeglichenes Gemüt hinweisen. So wird das Thema vom Aussehen des Helden schon in dem ersten Satz des Buches im Original und in der Übersetzung aus zwei verschiedenen Perspektiven behandelt.

Das Zusammenspiel der einzelnen Elemente des Textes, die als nächstes betrachtet werden, und ihr Einfluss auf die Wahrnehmung des Lesers werden noch klarer unter der Berücksichtigung einer bestimmten Funktion der Literaturgattung Fantasy, zu der Lukianenos Buch gehört.

Haas [13, 351-353] weist auf die verschiedenen Funktionen der phantastischen Literatur (bzw. Fantasy) auf. Er deutet darauf hin, dass sie neben der pädagogischen, gesellschaftskritischen und der Funktion der implizierten Erkenntnis, noch über die Orientierungsfunktion für den Leser verfügt.

Die Schwierigkeit der Orientierung für die heutige Jugend wird auch in den Ergebnissen der Shell Jugendstudie «Jugend 2002» zusammengefasst: «Das Leben in den modernen westlichen Gesellschaften ist für Menschen aller Altersgruppen im Vergleich zu früheren Epochen nicht mehr nach streng kontrollierten sozialen Vorgaben geregelt, es hat sich entstrukturiert und individualisiert. [...] Eindeutige und bezweifelbare Normen und Werte, feste Zugehörigkeiten und Milieus, kalkulierte und klare Abfolgen von persönlichen Lebensschritten, sichere moralische und ethische Standards, eindeutige soziale Vorbilder – alle diese Voraussetzungen für den Aufbau einer Persönlichkeit sind heute fraglich, auf keinen Fall selbstverständlich» [14].

Die das Erwachsenwerden begleitende Orientierungslosigkeit, die Suche nach dem eigenen *Ich* und nicht zuletzt die sexuelle Entwicklung gehören zu den Faktoren, die das Leben der Jugendlichen, wenn nicht erschweren, dann in einer ausgeprägten Form begleiten.

Nach Rottensteiner bieten die Welten der Fantasy den Jugendlichen all das, was ihnen die reale Welt entzieht, «... sich mit der Welt eins zu fühlen, denn alle Probleme sind, durch Vernunft und Zauberei, lösbar, und die Charaktere befinden sich in Übereinstimmung mit dem höheren Zweck der Welt, sie leiden nicht an einem Sinndefizit» [15, 17].

Deswegen ist die Möglichkeit, sich mit dem Helden der Fantasy Welt identifizieren zu können, so wichtig für die jungen pubertierenden Leser. Und in diesem Zusammenhang spielen alle Elemente des Buches eine wichtige Rolle. So fehlen in der deutschen Übersetzung einige im Originaltext vorhandenen Passagen (die graumarkierten Stellen zeigen diese Passagen im russischen Text auf der linken Seite und auf der rechten Seite auch graumarkiert die *wortgetreue* Übersetzung des ausgelassenen Textes. Autoren der vorliegenden Arbeit verzichteten mit Absicht auf die Eindeutschung des russischen Ausgangstextes in der Übersetzung, um möglichst nah den Wortlaut des Originals widerzugeben), die dazu beitragen, dass Trix im Sinne der sexuellen und körperlichen Entwicklung seinem Alter entsprechend beschrieben wird.

Interessanterweise wurden in der Übersetzung auch die Passagen ausgelassen die, die in dem ersten Satz der Übersetzung hervorgehobene Bekümmernung des Helden um sein Äußeres unterstreichen und seine Unzufriedenheit betonen.

So verspürt der Spiegel das Bedürfnis der Verschönerung beim Widerspiegeln von Trix.

Часть первая
Трикс ищет правды

1

Если ты молод, здоров и богат – тебе непременно захочется быть еще и красивым.

Трикс, единственный и полноправный наследник со-герцога Рата Солье, подозрительно смотрел на свое отражение. Если бы зеркало было магическим, оно бы непременно занервничало. Да что там магические зеркала! Любые дорожающие собой зеркала, в которые регулярно смотрятся особы женского пола, при таком взгляде немедленно забывают, что их работа – всего лишь отражать реальность, никаким образом ее не приукрашивая.

Но это было старое, потускневшее зеркало, вот уже три поколения висевшее в спальне наследников мужского пола.

Оно привыкло видеть высунутый язык, неодобрительную гримасу при виде свежего прыща и порезы от неумелого и преждевременного обращения с бритвой.

Нельзя сказать, что молодые со-герцоги Солье не обращали внимания на свою внешность, о нет! Они обращали внимание на действительно важные детали: застегнуты ли все пуговицы на брюках, не слишком ли сильно оттопыривают карманы интересные, но не одобряемые взрослыми предметы, не торчат ли волосы слишком уж причудливо и хорошо ли замазан пудрой (вещью совершенно незаменимой для наследников любого пола) свежий синяк.

К тому времени, когда наследников начинали беспокоить более тонкие детали внешности, в их распоряжении оказывались другие апартаменты, с куда более опытными, на многое насмотревшимися зеркалами.

Sein Interesse an dem weiblichen Geschlecht wurde in den ersten zwei Seiten des Textes fast komplett ausgelassen, wie z.B. ein Teil des Satzes, der seine Beschäftigungen aufzählt. Триксу в каком-то смысле не повезло. Пренебрегая полезными детскими развлечениями своих предков, как-то: охотой, фехтованием и общением с подданными, он слишком много читал,

1. Kapitel
Trix sucht Wahrheit

Warum nur bekümmerte Trix, den einzigen und rechtmäßigen Erben des Co-Herzogs Rett Solier, sein Äußeres so sehr?

Wenn der Spiegel ein magischer wäre, so wäre er unbedingt nervös geworden. Ach was, die magischen Spiegel!

Alle auf sich wertlegenden Spiegel, in denen sich regelmäßig Personen des weiblichen Geschlechts betrachten, hätten bei so einem Blick sofort vergessen, dass ihre Arbeit nur in dem Widerspiegeln der Realität und auf keinen Fall in ihrer Verschönerung liegt.

Er stand vor einem alten, trüben Spiegel, der schon seit drei Generationen im Schlafgemach der männlichen Erben hing, und betrachtete skeptisch sein Spiegelbild.

Daran war der Spiegel gewöhnt. Er kannte die entsetzten Gesichter beim Anblick eines sprießenden Pickels oder jener Kratzer, die eine ungeschickte und noch vor dem ersten Bartwuchs gewagte Rasur hinterlassen hatte, schließlich achteten alle jungen Co-Herzöge im Hause Solier auf ihr Äußeres. Zumindest auf die wichtigen Details: ob die Hosen zugeknöpft waren, ob sich die Taschen nicht zu sehr beulten, weil sie mal wieder eine Menge interessanter Dinge enthielten (die natürlich kein Erwachsener billigte), ob die Haare nicht nach allen Seiten abstanden und ob der frische blaue Fleck gut gepudert war (Puder war für die Angehörigen beiderlei Geschlechts unersetzlich).

Zu dem Zeitpunkt, zu dem die feineren Details des eigenen Aussehens begannen, die Thronfolgen zu beunruhigen, verfügten sie über andere Apartments mit erfahreneren Spiegeln, die schon einiges gesehen haben.

Trotzdem schlug Trix irgendwie aus der Art. Die traditionellen Beschäftigungen für Kinder wie Jagd und Fechten hatte er nie gemocht, stattdessen las er und verbrachte viel Zeit mit den Hofzauberern und Chronisten und fing viel zu früh an sich in die Dienerin zu vergucken.

Was ihn am Jagen und Fechten jedoch am meisten störte, war, dass es Beschäftigungen

слишком много общался с дворцовыми чародеями и летописцами и слишком рано начал заглядываться на служанок.

für Kinder waren.

Im Original ist seine Unzufriedenheit über das Alter der Frauen, die ihn als Dienerinnen umgeben, offensichtlich.

Впрочем, со служанками ему тоже не повезло. Всякая разумная герцогиня следит за тем, чтобы к четырнадцати годам ее сына окружали в меру симпатичные и здравомыслящие служанки, мечтающие вовсе не о мorganатическом браке, а о небольшом денежном содержании или трактире на людном тракте.

Mit den Dienerinnen hatte er eigentlich auch kein Glück. Jede vernünftige Herzogin passt auf, dass ihr Sohn mit vierzehn Jahren mit mäßig attraktiven und klardenkenden Dienerinnen umgeben wird, die gar nicht von einer morganatischen Ehe träumen, sondern von einem geringen Unterhalt oder von einem Wirtshaus an einem belebten Weg.

Но герцогиня Солье, видимо, в силу той же забывчивости, что уже пятнадцать лет сохраняла ее саму в двадцатипятилетнем возрасте, никак не желала понимать, что сын уже вырос. На прошлый день рождения Трикс получил от матери совершенно замечательного коня – белого, в яблоках. Портило подарок только то, что конь был деревянным и на колесиках. Завтра, в день своего четырнадцатилетия, Трикс должен был получить «очень милые книжки». Полностью разделяя мнение, что книга – лучший подарок, Трикс все-таки не спешил радоваться. Он подозревал, что книги будут с картинками... и вовсе не с такими, как в украденном из герцогской библиотеки монументальном фолианте «Ветвь дуба и цветок лотоса».

Zu seinem Leidwesen hatte auch noch seine Mutter, die Herzogin Solier, gewisse Probleme mit seinem Alter (und auch mit ihrem eigenen, denn sie war nun schon fünfzehn Jahre lang fünfundzwanzig). So hatte sie ihm zum letzten Geburtstag ein prächtiges Pferd geschenkt, einen Apfelschimmel. An dem hätte Trix nicht das Geringste auszusetzen gehabt – wäre er nicht aus Holz und mit Rädern gewesen. Morgen, zu seinem vierzehnten Geburtstag, sollte er »sehr hübsche Büchlein« bekommen. Zwar teilte Trix unbedingt die Ansicht, Bücher seien die schönsten Geschenke, seine Freude zügelte er aber trotzdem. Er vermutete nämlich, es würde sich um Bücher mit Bildern handeln – und gewiss nicht mit solchen, wie er sie aus dem Folianten Eichenzweig und Lotusblume kannte, den er sich heimlich aus der herzoglichen Bibliothek besorgt hatte.

Так что служанки в замке были по большей части опытными, проверенными, нанятыми лично герцогиней пятнадцать лет назад. Но в отличие от герцогини их возраст упрямо стремился к сорока годам, что, по мнению Трикса, являлось глубокой старостью. К счастью, у служанок бывают дочери...

Die Dienerinnen im Schloss waren zum größten Teil erfahrene, ausgesiebte, vor fünfzehn Jahren von seiner Mutter persönlich eingestellten Frauen. Im Gegensatz zur Herzogin näherte ihr Alter sich stets den Vierzigern, was in Trix' Augen ein Greisenalter war.

Zum Glück gibt es bei den Dienerinnen auch Töchter...

Die Rezeption der Passage, in der sich Trix Gedanken über die Wortwahl macht, die seinem Aussehen zutrifft, unterscheidet sich in beiden Sprachen unter anderem, weil der «russische» Trix weitgehend nicht so infantil erscheint wie der «deutsche». So ist in dem Ausgangstext auch seine Abscheu zu den Wörtern *Jüngling* und *Junge* klarer. Wobei das deutsche Wort *Junge* überhaupt nicht negativ für einen deutschen Jungen behaftet ist. Im russischen Text wird das Wort *malčik* benutzt. Jedes russisch-deutsche Wörterbuch betrachtet diese zwei Wörter als Äquivalente, wobei jeder russischsprachige Junge, der über 12 Jahre alt ist, die Bezeichnung *malčik* für sich als beleidigend empfindet, denn *malčik* = *Kind* und ein Zwölfjähriger ist kein Kind.

Трикс смотрел в зеркало.

Doch zurück zu Trix' Spiegelbild. Fangen wir oben an. Oben waren die Haare. Schwarze

Так, начнем с самого начала. В смысле – с

верха. Наверху были волосы – черные. Белокурые, на взгляд Трикса, были бы лучше. Даже в рыжих нашлась бы определенная оригинальность.

Но к волосам все-таки особых претензий не было.

Ниже волос начиналась голова, которую Трикс изучал особенно пристально. Нет, все по отдельности его вполне устраивало. Лоб и нос – в отца. Уши – в мать. Нормальные уши, не оттопыренные, не слишком острые, не слишком крупные. И рот Трикса вполне устраивал, во всяком случае – функциональностью.

Подбородок, за исключением отсутствия бороды, был не лучше и не хуже любого другого подбородка.

Триксу не нравился результат сложения всех этих, бесспорно достойных, частей тела. Результат можно было с равным успехом назвать отворотительным словом «отрок», еще более ужасным словом «мальчик», но никак не «молодым человеком».

А еще результат выглядел очень мирным и добродушным. Может быть, виной были пухлые губы? Трикс попытался поджать губы – отрок в зеркале из добродушного превратился в омерзительного. Такой Трикс вызывал немедленное желание сменить в стране форму правления, но никак не воплощал в себе мужество и отвагу древнего рода.

– Вот зараза... – сказал зеркалу Трикс.

Зеркало сделало вид, что оно здесь ни при чем.

Der Vergleich der Texte in beiden Sprachen bietet reichlich die Beispiele, die den Einblick in die Problematik der Übersetzung des jugendliterarischen Textes gewähren.

So ist der russische Text z.B. reich an auf den erwachsenen Leser gerichteten Intertextualität. Auf die Besonderheiten der Übersetzung der Intertextualität in der KJL wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, weil die Intertexte im Russischen nicht mal von dem jungen russischsprachigen Leser verstanden werden, denn sie gehören zu der russisch-sozialistischen Kulturschicht, die nicht mehr in der modernen Gesellschaft thematisiert wird. Umso mehr scheint es, zu kompliziert zu sein, solche Intertexte, dem deutschen Leser näher zu erklären. Wahrscheinlich wurden sie deswegen in dem deutschen Buch ausgelassen oder an manchen Stellen durch Intertexte aus dem deutschen Schulprogramm ersetzt.

Es wurden nur ausgewählte Phänomene der Übersetzung beschrieben, um die Komplexität der Übersetzung des Textes als Ganzes und seiner Einzelteile aufzuzeigen.

Haare. Trix hätte blonde bevorzugt, zur Not auch rote, denn das wäre immerhin ungewöhnlich gewesen.

Alles in allem fand er sein Haar aber akzeptabel.

Dann folgte das Gesicht, das Trix besonders aufmerksam musterte. An den Einzelheiten war eigentlich nichts auszusetzen. Stirn und Nase hatte er vom Vater, die Ohren von der Mutter, normale Ohren übrigens, keine Segel-, Spitz- oder Riesenohren. Auch über den Mund beschwerte sich Trix nicht, schließlich erfüllte er seine Funktion tadellos.

Das Kinn war nicht besser und nicht schlechter als jedes andere Kinn auch – sah er mal vom fehlenden Bartwuchs ab.

Was Trix aber überhaupt nicht gefiel, war die Art und Weise, wie sich diese Teile zusammensetzten. Was dabei herauskam, ließ sich nämlich nur mit dem hässlichen Wort «Jüngling», ja sogar mit dem noch schrecklicheren Wort «Junge» bezeichnen, auf keinen Fall aber mit «junger Mann».

Zu allem Überfluss wirkte das Ergebnis auch noch absolut harmlos. Ob daran die vollen Lippen schuld waren? Trix presste sie aufeinander – und der Jüngling im Spiegel verwandelte sich in einen widerwärtigen Kerl. Diesen Trix brauchte man bloß anzusehen und schon wollte man das Herzogtum stürzen; den Mut und die Tapferkeit eines alten Geschlechts verkörperte er jedenfalls nicht.

«Ei pottstausend!», fuhr Trix den Spiegel an. «Du blödes Ding!»

Der Spiegel tat so, als habe er mit der Sache nichts zu tun.

2. Reiß, Katharina: Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. Theorie und Praxis. In: Lebende Sprachen 1/1982. S. 7-13.
3. O'Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Universitätsverlag C Winter, Heidelberg, 2000.
4. Ewers, Hans-Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Leser und Mitleser von Kinderliteratur. In: Fundevogel 41/42 – August/September 1987, S. 8-12.
5. Pacua-Febles, Isabel: Translating Cultural References: The Language of Young People in Literary Texts. In: Coillien, Jan Van & Verschueren, Walter P. (Hg.): Children`s Literature in Translation: Challenge and Strategies. Manchester: St.Jerome. 2006, S. 111-121.
6. Rothe, Arnold: Der literarische Titel. Klostermann. Frankfurt a. Main, 1986.
7. Kucharenko, V.A.: Interpretacia teksta: Učebnik dl'a studentov filologičeskikh special'nostej. 3-je izd., ispr. Odessa : Latstar, 2002.
8. Fon'akova, O.I.: Im'a sobstvennoje v hudožestvennom tekste: Učebnoje posobije. Red.-izd. Otdel LGU, Leningrad, 1990.
9. Karpenko J.A.: Im'a sobstvennoje v hudožestvennoj literature. In: FN, 1986, N. 4.
10. Polotskaya, E.A.: «Višn'ovyj sad»: žyzn' vo vremeni. Nauka, Moskva, 2003.
11. Rieken-Gerwing, Ingeborg: Gibt es eine Spezifik kinderliterarischen Übersetzens? Untersuchungen zu Anspruch und Realität bei der literarischen Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. Peter Lang, Frankfurt a. Main, 1995.
12. Bouchehri, Regina: Translation von Medien-Titeln. Der interkulturelle Transfer von Titeln in Literatur, Theater, Film und Bildender Kunst. Berlin : Frank & Timme, 2002.
13. Haas, Gerhard: Struktur und Funktion der phantastischen Literatur. In: Wirkendes Wort 28, 1978, H. 5. S. 340-356.
14. Deutsche Shell (Hg.): Jugend 2002. 14. Shell Jugendstudie. Frankfurt a. M. : Fischer 2002.
15. Rottensteiner, Franz: Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. In: ders. (Hg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1987. S. 7-20.
16. Lukianenko, Sergej: Nedotyopa. Moskva, AST, 2009.
17. Lukianenko, Sergej: Trix Solier, Zaublerlehrling voller Fehl und Adel. Gulliver von Beltz & Gelberg, Weinheim, Basel, 2012.
18. Brockhaus (1993): Der große Brockhaus in 24 Bänden, Mannheim: Brockhaus.
19. Duden (2006): Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 6. Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Duden.
20. Efremova T.F. (2000): Novyj slovar' russkogo jazyka. Tolkovo-slovoobrazovatelnyj. Moskva.
21. MAS / Malyj akademičeskij slovar' (1981-1984): Slovar' russkogo jazyka. V 4-ch tomach. / RAN, In-t lingvistič. issledovanij; Pod red. A. P. Evgen'evoj. – 2-e izd., ster. - Moskva: Rus. jaz.; Poligrafresursy.
22. Ožegov, S. I./ Švedova, Ju. N. (1974): Tolkovyj slovar' russkogo jazyka. Moskva.
23. Slovnyk ukraiins'koi movy (1974): U 5-ty tomach, Kiiv.
24. Ušakov, D. N. (1935-1940): Tolkovyj slovar' russkogo jazyka. 4 Bd.e, Moskva.
25. Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/prj/scz/mag/usp/de11964268.htm> (20.09.2014.)

Кольцун Н. М., Кольцун І. В. Труднощі перекладу дитячої та підліткової літератури.

Статтю присвячено деяким проблемам перекладу літератури для підлітків, а саме – перекладу назви твору, можливості та ступеня дозволеності пропускати окремі елементи тексту. Авторами дається визначення поняття «дитяча література» та «література для підлітків», аналізується роль назви у структурі самого твору. Назва розглядається як мінітекст, котрий, з одного боку, інтригує читача, з іншого – готує його до сприйняття змісту твору. На прикладі роману С.Лук'яненка «Недотёпа» аналізуються з точки зору лінгвістичної та соціальної необхідності відхилення від оригінального тексту.

Ключові слова: дитяча література, підліткова література, текст, інтертекст, переклад, авторський стиль, амбівалентність, неможливість перекладу окремих елементів тексту.

Koltsun N. M., Koltsun I. V. Translation Difficulties of Children's and Youth Literature.

The article deals with selected problems of the translation of children's and youth literature, in particular with the translation of the title and the admissibility of omissions of some text elements. The term «children's and youth literature» is defined in the work. The positioning and the role of the title in the entire structure of the work is analyzed. The title is regarded as a short text (concept) which, on the one hand, makes the reader curious and, on the other hand, prepares him for the contents of the text. From the point of view of linguistic and social necessity, the cases of deviations from the original are analyzed by the example of the German translation of S. Lucanenko's novel «Nedotyopa».

Key words: *children's and youth literature, text, intertext, translation, author's style, ambivalence, untranslatability of some text elements.*

УДК 811.133.1'42

**LE DISCOURS SUR LE COMMERCE DANS LA PIÈCE
D'ARTHUR ADAMOV «PAOLO-PAOLI»**

В.Д.Шевчук

викладач,

Ізмаїльський державний гуманітарний університет

У статті аналізується комерційний дискурс у п'єсі А.Адамова «Паоло-Паолі». Використовуються елементи дистрибутивного методу, методу опису мови, заснованого на аналізі лінгвістичних елементів усередині висловлювання. Наводиться словник комерційних термінів, який допомагає у вивченні лінгвістичних явищ і дозволяє визначити основні лексичні одиниці, навколо яких організовується дискурс.

Ключові слова: дискурс, комерційна операція, субстанція, критерії частотності, дистрибутивний метод.

En parlant du discours il est nécessaire de donner sa signification. Le discours – c'est l'ensemble de manifestations verbales, orales ou écrites tenues pour significatives d'une idéologie ou d'un état des mentalités à une époque, concernant un domaine. C'est justement cette acception compose le sujet de notre travail [1, 345]. L'objet de ce problème consiste en ce que dit ce discours en d'autres termes et comment il fonctionne. Le recours à la méthode distributionnelle, à la méthode de description de la langue fondée sur l'observation des positions relatives occupées par les éléments linguistiques à l'intérieur de l'énoncé s'adapte bien à notre actuel propos pour la raison que le discours à étudier est discours sur le commerce [2, 8].

Dans la pièce «Paolo-Paoli» il s'agit d'une histoire d'un groupe de commerçants petits bourgeois, mais il est nécessaire de dire, que le troc, l'échange, est le thème-pivot de l'oeuvre. Sur le plan de l'expression il est intéressant de voir comment s'organise le discours sur le commerce.

Ce discours est tenu par la totalité des personnages. Leurs déterminations, à cet égard, sont relativement réduites, si l'on s'en tient aux indications scéniques. Paolo est un «entomologiste»; Florent Hulot-Vasseur un «industriel plumassier»; c'est un «franc-maçon», un homme «qui vit de la mort des petits oiseaux». Marpeaux est le «chasseur» de Paolo-Paoli, et Rose, sa femme, une «ouvrière de la fleur en mi-saison». Il est curieux de voir qu'aucun d'eux n'est défini par son rapport au commerce. Mais l'analyse montre qu'ils parlent tous le langage du commerce et qu'ils se comportent tous en commerçants, qu'ils le soient, qu'ils ne le soient pas.

Pour commencer le discours il semble important de cerner les éléments du vocabulaire qui nous aident ensuite à analyser le discours sur le commerce. Ce vocabulaire n'est pas une simple juxtaposition de termes, un simple agglomérat de mots isolés, mais un système où toutes les unités sont ou coordonnées, ou opposées les unes aux autres [4, 765]. Même s'il ne se fonde pas sur le critère de la fréquence, il permet le repérage des mots forts, des mots de base qui constituent la substance du discours. Il s'avère ainsi que les inverses lexicaux: acheter/vendre, demander/donner, le verbe échanger, et le syntagme opération commerciale, sont les unités-pivots autour desquelles s'organise le discours. Pour comprendre en quoi consiste le discours, il faut à partir de ces unités lexicales récurrentes, déstructurer le texte et rompre l'ordre d'apparition des phrases dans le discours pour le recomposer. D'où la réduction des énoncés à des propositions simples fondées sur les relations d'équivalence entre structures grammaticales... Cela a été possible pour les inverses acheter/vendre, demander/donner, mais non pour le reste. D'où des énoncés correspondant aux modèles syntaxiques suivants: 1. X achète, X achète A ou / A à B; 2. X vend, X vend A à B; 3. X demande A à B / ou à A et B pour C; 4. X donne A à B.

Dans ce cas il ne s'agit pas d'énoncés neutralisés, il s'agit d'actes de langage qui apparaissent dans chaque énoncé; il le modalisera, l'assumera ou le rejettera, mais sera toujours le sujet grammatical de l'énoncé. Ainsi se constituent des classes d'énoncés où les situations de sujet, de

sujet et/ou d'objet, d'objet, sont significatives [5, 15]. Les termes du commerce, présentés ci-dessous nous en prouvent :

Vocabulaire du Commerce :

Bourse du travail, Bourse du papillon, valeurs de la Bourse, le cours monte; marchandise, lot, stock; article, spécimen, exemplaire, pièce intéressante, pièce unique, emplettes; plumes, fleurs, coléoptère, broche-coléop-tère, papillon, cendriers-papillon, soucoupes-papillon, presses-papier papillon, services de toilette papillon, paysages papillon, boutons-papillon, objets-papillon; objets manufacturés, clairs de lune, crucifixions, bouton, Argent, argent liquide; une somme, arrondir la somme, petite fortune, francs, soutien financier, soutirer, toucher, devoir, restituer, donner, régler, refiler de l'argent, présenter sa note; un sou, gros sou, pièces d'un sou, ne coûte pas un sou; payer, payer comptant, payer moins, payer plus, payer moins cher, payer plus cher, donner le double, bon marché; prix, prix dérisoire, donner le prix, fixer le prix, rabattre le prix, tarif, salaire, chiffre, aide matérielle, emprunt, retard d'échéances, un petit calcul, faire des économies, à fonds perdus; grande foire universelle, marché, échoppe, banque; client, client sérieux, commerçant (e), marchand, associé, intermédiaire, homme d'affaires; spéculateur, les Jaunes; lancer, risquer, gagner, voler, acquérir, péricliter, s'arranger, arrangement à l'amiable, conditions, conditions avantageuses, garantir, faire pression, perdre, faire l'affaire, régler une affaire, renflouer ses affaires, petites affaires, bénéfiques, bénéficiaire, examiner, voir la marchandise projet commercial, entreprise, opération, circuit, débouché, un petit capital, crédit, monter un commerce, commande, achat, moitié-moitié, pourcentage, argus, commission, appels d'offre, proposition; faire faillite, céder, traiter, trafiquer, emberlificoter, commander, se procurer, se fournir, s'approvisionner, liquider, revendre, se défaire de, vendre à perte, livrer trop tôt, livrer trop tard, livraison. Selon ces termes on distingue telles classes du discours sur le Commerce:

a) *X achète, X achète A ; X achète A à B:*

Les petits actionnaires *achètent*. Le Chah *aurait acheté* un joli lot de papillons à Paolo. Hulot-Vasseur *achète* des lépidoptères à Paolo. Hulot-Vasseur *achète* un *Zalmoxis* femelle à Paolo. Hulot-Vasseur *n'achète plus* de papillons à Paolo. Hulot-Vasseur, en six ans, *n'a fait que quatre petits achats* à Paolo. Hulot-Vasseur *achètera* des papillons à Marpeaux. Hulot propose à Paolo *d'acheter* le Charaxès. Paolo *veut acheter* des papillons chinois à l'Abbé. Paolo *achète* Rose en *achetant* les fleurs de Cécile de St.Sauveur. Stella *achète* des plumes à Hulot-Vasseur. Cécile de St. Sauveur *veut acheter* un chapeau à Stella Prenez le Congo pour *acheter* le Maroc.

b) *X vend, X vend A à B:*

Des petits actionnaires s'empressent de *vendre*. Paolo propose à Hulot-Vasseur de lui *vendre* le spécimen chinois 150 frs. Paolo *veut vendre* des Carabus Aumonti, neuf francs pièce, à Hulot. Paolo envisage de *vendre* son Charaxès Paolo *vend* son Charaxès à Hulot-Vasseur .Paolo *vend* Marpeaux à Hulot-Vasseur, au détriment de l'Abbé. Hulot-Vasseur *ne veut plus vendre* des aigrettes à Stella. Hulot-Vasseur *veut revendre* son stock de Morphos à Paolo. Hulot-Vasseur *vend* des boutons à l'Intendance. L'Abbé *vend* trois jolis petits Thecla Coronata à Hulot-Vasseur. Cécile *vend* des fleurs à Paolo.

c) *X demande A à B / ou à A de B pour C:* L'Abbé *demande* des sous à Paolo. L'Abbé *demande* à Cécile deSt.Sauveur de prendre Rose à son service. L'Abbé *demande* à Paolo de prendre à l'essai Cécile de St.Sauveur .L'Abbé *demande* à Hulot Vasseur de ne pas intercéder pour Marpeaux. Paolo *demande* à Hulot-Vasseur un petit service . Paolo *demande* à Hulot-Vasseur un soutien financier . Paolo *demande* à Rose de faire un peu de propagande pour les syndicats de l'Abbé Hulot-Vasseur *demande* à Paolo quelques spécimens chinois. Hulot-Vasseur *demande* à Paolo un Morpho-Eugenia et un Morpho-Réthénor Hulot-Vasseur *demande* à l'Abbé de faire faire une enquête sur Marpeaux. Hulot-Vasseur *demande* à l'Abbé de trouver le moyen de mettre Marpeaux en prison. Stella *demande* à Paolo de lui donner de l'argent. Stella *demande* à Hulot-Vasseur un petit travail. Stella *demande* à Hulot-Vasseur d'intervenir pour obtenir la grâce de Marpeaux Stella *demande* à Hulot-Vasseur d'acheter des papillons à Paolo. Marpeaux *demande* à Paolo de faire réviser son procès. Cécile *demande* à l'Abbé de lui trouver des clientes. L'Abbé *demande* la grâce de Marpeaux.

d) *X donne A à B:*

Hulot-Vasseur *a décerné* des médailles en or à Paolo. Paolo *a donné* à l'Abbé l'idée de la broche-coléoptère. Paolo *a donné* à l'Abbé les carabes de Marpeaux. Paolo *a donné* à l'Abbé des ribambelles de coléoptères et des sous. Paolo *a donné* Marpeaux à Hulot-Vasseur («Paolo: on ne parle plus que de Marpeaux ici, tantôt parce que je l'ai donné à Hulot, tantôt parce que je lui ai pris sa femme»)

e) L'unité relationnelle: échanger

<p>– Paolo vend peu cher un Zalmoxès à Hulot</p> <p>– Si Paolo avait su que l'idylle Stella-Hulot serait si courte</p>	<p>il lui demande que Stella devienne sa cliente</p> <p>il n'aurait pas cédé à celui-ci en prévision du bel avenir de Stella son Zalmokis à un prix aussi dérisoire</p>
<p>Paolo secourra les missionnaires de Chine Paolo a rendu des services à Rose</p> <p>Paolo trouve du travail pour Marpeaux</p> <p>Paolo s'est occupé gentiment, paternellement de Marpeaux; il a payé l'hôpital</p> <p>Hulot-Vasseur donnerait toutes les huppés de paradis</p> <p>Hulot-Vasseur doit ménager la Grande-Bretagne</p> <p>La Fédération Nationale des Jaunes de France ne viendra en aide à Hulot-Vasseur, qui n'est pas un patron catholique</p> <p>Hulot-Vasseur demande à l'Abbé de dénoncer Marpeaux L'Abbé traite avec le mécréant Hulot-Vasseur</p> <p>En plaçant Rose chez Cécile</p> <p>L'Abbé avait sous la main, en Marpeaux, un travailleur dévoué qui, n'étant pas gracié</p>	<p>qui lui feront chasser des papillons chinois Elle doit lui faire plaisir (<i>Rose: Tu m'as rendu des services; mais ce n'est pas parce que tu m'as rendu des services, et que l'Abbé t'a rendu à toi des services, que je dois rendre des services à l'Abbé</i>) Marpeaux ne lui demandera plus l'argent qu'il lui doit (<i>Paolo: les carabes, mon petit, fini, on ne s'en occupe plus, c'est de l'histoire ancienne</i>) Marpeaux ne doit rien lui demander, il a été payé de retour pour une petite aile de papillon Elle lui achète des boutons</p> <p>que s'il lui donne un gage de sa bonne volonté: dénoncer</p> <p>explicitement dans <i>le Jaune</i> les agissements protestants. il pourra continuer à lui fournir des Jaunes pour l'œuvre de la Sainte-Enfance l'Abbé veut obliger Cécile tout en obligeant Rose se dépenserait volontiers dans les cercles catholiques.</p>

f) Le syntagme: opération commerciale:

Les dames *veulent toujours* des aigrettes. Lacépède ne veut plus des crucifixions de Paolo (*L'Abbé : Lacépède compte sur d'autres pour lui procurer des crucifixions et des natiuités apparemment semblables aux nôtres, mais à bas prix*). Hulot-Vasseur *ne veut plus* fournir des plumes à Stella. Les Jaunes sont très *demandés* Paolo *commande* à Basile des papillons chinois. Paolo *offre* Stella à Hulot-Vasseur (*Paolo: comme Stella, depuis qu'elle a vu vos plumes à cette chère Exposition, ne rêve plus que d'elles, et par ricochet de vous, et comme d'autre part, elle a un certain sens des assortissements de couleurs, j'ai pensé qu'elle pourrait ouvrir un petit salon de mode ; en d'autres termes qu'elle pourrait devenir votre cliente*).

Paolo prouve à Rose qu'elle doit refuser *l'offre* de l'Abbé (Ils ne lui doivent rien; Marpeaux a des «opinions», Marpeaux est mauvais chasseur; elle travaille dans la plume, pas dans le coléoptère). Paolo *propose* à Hulot-Vasseur un Zalmoxis femelle («alléchante», «précieuse»). L'Abbé *propose* à Marpeaux de se constituer prisonnier. Paolo *propose* à Marpeaux de l'envoyer au

Maroc. Hulot-Vasseur *propose* à Marpeaux de se constituer prisonnier. Hulot-Vasseur *propose* à Marpeaux de choisir le Maroc. L'Abbé *propose* à Hulot-Vasseur des papillons chinois.

En analysant les termes du commerce ci-dessus il est à noter que dans la classe (a), ce sont Paolo et Hulot-Vasseur qui sont essentiellement en situation de sujets; les autres ne le sont qu'accidentellement. Et les papillons, les fleurs, les plumes sont en situation d'objets; mais, sont aussi objets le sujet humain: Rose et un pays: le Maroc. Les verbes expriment une action accomplie ou non-accomplie. Et deux mobiles sont à l'origine de l'acte d'acheter: la satisfaction d'un désir, dans ce cas, on achète pour soi et le rapport à un contexte méta-linguistique, essentiellement économique: concurrence, offre-demande, etc. Mais, ces mobiles ne sont jamais ici explicites; dictés par l'intérêt, ils sont masqués par un discours désintéressé; ainsi se dessine un clivage entre le jeu réel des intérêts (occultés) et le jeu (manifeste) des intentions [6, 54].

Dans la classe (b), Paolo et Hulot-Vasseur sont encore les principaux sujets de l'acte de vendre. Et l'énumération des objets s'enrichit de deux éléments nouveaux: les boutons et l'ouvrier Marpeaux. Il est donc possible de conclure à l'équivalence des deux classes (a) et (b). L'acte de vendre se fait pour: faire des bénéfices, obliger quelqu'un en lui vendant moins cher, se défaire de quelque chose ou de quelqu'un. Là encore, l'intention n'est jamais manifeste; et, si elle l'est, elle contredit l'intention cachée; ainsi, quand il vient vendre son stock de Morphos à Paolo, Hulot-Vasseur lui dit qu'il ne le fait pas parce que le prix des Morphos a baissé; or, c'est précisément là la raison pour laquelle il veut s'en défaire. On constate, par là, un progrès par rapport à la classe (a): les mobiles, toujours dictés par l'intérêt, ne sont pas toujours occultés, mais quelquefois manifestés par des énonciations qui les nient.

Dans la classe (c) il y a des énoncés à compléments d'objet directs, et d'autres à compléments d'objets indirects. Dans les premiers, on demande quelque chose pour soi, ou pour l'autre, sans que celui-ci soit nommé. Dans les secondes, la préposition *à* introduit un complément d'objet indirect qui est en situation de puissance par rapport au sujet, puisque, arbitre de la situation, il peut donner suite ou rejeter la proposition dudit sujet. Ainsi, s'opère une inversion logique des fonctions grammaticales de sujet et d'objet. Paolo et Hulot-Vasseur sont de vrais sujets par rapport aux faux-sujets: l'Abbé, Stella, Cécile, lesquels sont, à des degrés divers, de simples pions de la partie. A remarquer particulièrement la première apparition de Marpeaux comme sujet grammatical; il reste toutefois un faux-sujet, sa demande dépendant de Paolo. D'ailleurs, les faux-sujets sont toujours en situation de dépendance par rapport aux vrais sujets. Mais les sujets grammaticaux Paolo, Hulot-Vasseur, restent de vrais sujets, dans la mesure où leur demande est inséparable de la contrainte et de la menace. D'autres énoncés de cette classe appartiennent à la catégorie: offre-demande. Les énoncés de la classe (c) font apparaître la fonction logique d'intermédiaire. Le demandeur le fait pour soi et pour quelqu'un; il recourt, à cet effet, à des termes tels que: amitié, rendre service, etc. lesquels masquent l'intérêt, origine constante de l'acte de demander. Comme dans les classes précédentes, le discours de l'intérêt est sous-jacent au texte, sous-tendu de formules-type: obliger X en lui rendant service – donc possibilité d'être payé de retour, à l'avenir – demander à X un service en paiement d'un service déjà rendu. Avec cette classe, se dessine un rapport de forces qui aboutira, dans la classe (f) à une véritable stratégie du discours.

L'acte de donner est toujours lié à l'intérêt; on donne pour être payé de retour. La rareté même des énoncés de cette classe (d) est significative. Seul Paolo y apparaît comme sujet, mais son action est loin d'être innocente. Il donne ce dont il veut se défaire, ou ce qui a cessé d'être utile, tout en donnant au receveur l'impression d'avoir eu une compensation. A remarquer que Marpeaux apparaît pour la deuxième fois comme objet.

La classe (e) «échanger» regroupe les classes à verbes «acheter et vendre», mais en établissant entre elles une relation explicite. Là, le discours ambigu s'éclaircit, mettant à nu les motivations réelles, jusqu'ici occultées. Il ne s'agit pas, d'objets échangés, mais de rapports humains. Apparemment, ils sont d'égalité; en fait, il s'agit, presque toujours, d'un déséquilibre des forces en présence, l'échange n'étant pas effectué dans la simultanéité, mais équivalant à: action «faite» pour action «à faire»; d'où la fréquence des verbes futurs; et cette action étant toujours l'effet de la menace ou de la contrainte, on constate la fréquence du verbe obliger.

Dans la classe (f), on trouve des énoncés mimétiques où les relations sont de tension. Ce n'est pas par hasard que la plupart d'entre eux s'organisent autour du verbe «proposer»; le sujet propose X à un objet qui, en fait, déclarera recevable ou non la proposition. Comme pour «demander», la tension fonctionne dans le sens inverse de la structure grammaticale. L'auteur de la proposition est ainsi amené à une véritable stratégie du discours: argumenter, vanter les qualités de la marchandise quand il s'agit de vendre, la déprécier quand il s'agit d'acheter, etc. Et l'axe du discours mime celui de toute opération commerciale: offre-demande, concurrence, acheter-vendre aux conditions les plus avantageuses, tirer le maximum de profit, prévoir, vendre à crédit, marchander, trouver une clientèle, etc. Il est à remarquer que les Jaunes viennent s'ajouter à la catégorie des objets, objets d'un véritable trafic entre deux êtres idéologiquement opposés, mais dont les alliances se font et se défont selon la seule loi de l'intérêt. A remarquer aussi que les rôles d'acheteur et de vendeur sont interchangeables; mais tous deux remplissent la fonction d'intermédiaire. En faisant circuler les objets, celui-ci tire le maximum de profit; ainsi Marpeaux est renvoyé au Maroc pour le plus grand profit de Paolo; amnistié grâce à l'Abbé qui compte bien en tirer profit, il travaille pour Paolo, refuse de travailler pour l'Abbé, travaille pour Hulot-Vasseur, puis refuse de travailler pour qui que ce soit; et ce refus changera son statut: d'objet, il devient sujet. Il est manipulé tout comme cette femelle de Charaxès qui *passé... sous le nez d'Hulot-Vasseur à qui Paolo la refuse*. La suite d'opérations qu'est Paolo-Paoli se trouve précisément bloquée lorsque les intermédiaires sont supprimés.

A la fin de notre travail on peut faire la conclusion, qu'à travers toute sa pièce A.Adamov montre, comment ses personnages vivent dans un monde où prédomine une seule valeur: l'argent et le troc; tout s'achète, tout se vend, tout s'échange: les plumes, les papillons, les hommes, les femmes. Et il fait cela à l'aide du discours sur le Commerce.

1. Le petit Larousse illustré. – P. : Nouvelle édition, 1997. – 1770 p.
2. Harris Z. Discourse analysis / Z. Harris // Language. – 1952. – № 28. – P. 1-30.
3. Histoire de la littérature française. – P. : Larousse, 2000. – 1522 p.
4. Adamov A. Paolo-Paoli. Théâtre, t.III. / A. Adamov. – P. : Gallimard, 1966. – 289 p.
5. Maingueneau D. Pragmatique de discours littéraire / D. Maingueneau. – P. : 1990. – 140 p.
6. Fitzpatrick N. Le sujet et les Je (ux) de discours dans l'oeuvre de Brian Friel. Doctorat. Thèse / N. Fitzpatrick. – P. : Sorbonne, 2005. – 435 p.

Шевчук В. Д. Анализ коммерческого дискурса в пьесе А.Адамова «Паоло-Паоли».

В статье анализируется коммерческий дискурс в пьесе А.Адамова «Паоло-Паоли». Используются элементы дистрибутивного метода, метода описания языка, основанного на анализе лингвистических элементов внутри высказывания. Приводится словарь коммерческих терминов, который помогает в изучении лингвистических явлений и позволяет определить основные лексические единицы, вокруг которых организуется дискурс.

Ключевые слова: дискурс, коммерческая операция, субстанция, критерии частотности, дистрибутивный метод.

Shevchuk V. D. A Commercial Discourse Analysis in the Play «Paolo-Paoli» by A.Adamov.

This article is about the discourse analysis about commerce in the play by A.Adamov «Paolo-Paoli». Elements of distributional method, descriptive method, based on the analysis of linguistic units in the utterance are used in it. Dictionary of commercial terms which helps to study linguistic phenomena and permits to define main lexical units, round which discourse is organized, is also used in the article.

Key words: discourse, commercial transaction, substance, frequency criteria, distributional method.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Акімова Наталія Володимирівна – кандидат філологічних наук, Кіровоградський інститут державного та муніципального управління

Белоброва Тетяна Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Головіна Наталія Борисівна – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Гончар Наталія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Кольцун Ірина Валентинівна – учитель освітньої школи середнього ступеня м. Манхайм (Німеччина)

Кольцун Наталія Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Косович Ольга Василівна – доктор філологічних наук, доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Крюкова Ольга Іллівна – викладач, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Кудінова Ольга Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Малиновський Артур Тимофійович – кандидат філологічних наук, доцент, Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова

Морева Тамара Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова

Мусій Валентина Борисівна – доктор філологічних наук, професор, Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова

Насенко Михайло Кузьмович – доктор філологічних наук, професор, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Олейникова Галина Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Пикалюк Роман Володимирович – кандидат філологічних наук, старший викладач, Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка

Райбедюк Галина Богданівна – кандидат філологічних наук, професор, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Раковська Ніна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент, Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова

- Рева-Левшакова Людмила Володимирівна** – доктор філологічних наук, професор, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Романюк Ілона Валентинівна** – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Рудакова Світлана Вікторівна** – доктор філологічних наук, професор, Магнітогорський державний університет (Росія)
- Рябець Людмила Віталіївна** – кандидат філологічних наук, Інститут української мови НАН України
- Саворовська Ганна Олександрівна** – аспірантка, Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова
- Савоськіна Тетяна Олексіївна** – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Співачук Валентина Олександрівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач, Хмельницький національний університет
- Стародєдова Людмила Валентинівна** – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Статкевич Лариса Павлівна** – кандидат філологічних наук, доцент, Національна академія прикордонної служби України імені Хмельницького
- Ткаченко Лариса Харитонівна** – викладач, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Томчук Олег Федорович** – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Форманова Світлана Вікторівна** – доктор філологічних наук, професор, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
- Четверікова Олена Роальдівна** – кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Чик Денис Чабович** – кандидат філологічних наук, доцент, Бердянський державний педагогічний університет
- Шавловська Тетяна Сергіївна** – кандидат філологічних наук, **доцент**, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Шевчук Валентина Дмитрівна** – викладач, Ізмаїльський державний гуманітарний університет
- Шевчук Тетяна Станіславівна** – доктор філологічних наук, професор, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Шиляєва Тетяна Володимирівна – викладач, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Чирва Юлія Олександрівна – асистент, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ЗМІСТ

Літературознавство

<i>Бєлоброва Т.А.</i> Вал. Шевчук і постмодернізм.....	3
<i>Малиновский А.Т.</i> Категория художественности в литературно-эстетических парадигмах.....	7
<i>Морева Т.Ю.</i> Дидактико-аллегорические произведения В.Ф.Одоевского (к проблеме жанра).....	11
<i>Мусий В.Д.</i> Мотивировка загадочного в рассказе А.С.Грина «Таинственная пластинка».....	16
<i>Насенко М.К.</i> Тисячоліття українського літературознавства (стаття друга).....	22
<i>Пикалюк Р.В.</i> Лінгвосинергетичний підхід у дослідженні тексту і дискурсу.....	39
<i>Райбедюк Г.Б.</i> Тарас Шевченко і поети-дисиденти: діалог художніх свідомостей....	43
<i>Раковская Н.М.</i> Полифония как смыслопостижение авторских кодов в критическом тексте.....	49
<i>Рева-Лєвшакова Л.В.</i> Відомий і невідомий Максим Горький: до питання про творчі пошуки.....	54
<i>Рудакова С.В.</i> Влияние В.А.Жуковского на формирование романтической системы Е.А.Боратынского.....	60
<i>Саворовская А.А.</i> Романтический дискурс в литературе 1920-х годов в научной рецепции А.А.Слюсаря.....	66
<i>Савоськина Т.А.</i> Каламбур как традиция арзамасского смехового слова в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин».....	71
<i>Спивачук В.А.</i> Особенности репрезентации хронотопа в сатирических рассказах Пантелеймона Романова.....	76
<i>Статкевич Л.В.</i> Прозаїзація поезії як елемент художньої картини світу В.Г.Одена...	83
<i>Томчук О.Ф.</i> Науково-критичний дискурс у спадщині київських неокласиків.....	89
<i>Форманова С.В.</i> Механізми кодових перемикачів у романі Ірени Карпи «Фройд би плакав».....	96
<i>Чик Д.Ч.</i> Cherchez la femme: топос ордалії в українській і англійській літературі першої половини XIX ст.	102
<i>Шевчук Т.С.</i> Украинская лермонтовiana («I ми, читая, оживаем, і чуєм Бога в небесах»...)	108
<i>Чирва Ю.О.</i> About the Problem of Genre Synthesis in the Prose of New Journalism and in T.Capoten's Nonfiction Novel.....	116

Мовознавство

Акімова Н.В. Деякі фактори варіативності розуміння інтернет-комунікації.....	123
Головіна Н.Б. Географічна назва в складі німецьких та українських побажань як національно-культурний компонент їхньої фразеологічної семантики.....	129
Гончар Н.М. Соціальна роль як маркер мовної поведінки в мультилінгвальній ситуації.....	133
Косович О.В. Неологія та неонімія: диференціація основних понять.....	138
Крюкова О.И. Автокоммуникативная направленность дневниковых записей персонажей	142
Кудинова О.И. Поэзия М.Ю.Лермонтова в современных латинских переводах.....	147
Олейнікова Г.О. Гендерна асиметрія лексики в детективній прозі.....	152
Романюк І.В. Вербалізація жестів у діалогічному мовленні персонажів (за оповідних текстами Івана Нечуя-Левицького).....	158
Рябець Л.В. Деякі особливості іменникової словозміни говірки села Митниця Васильківського району Київської області.....	162
Стародедова Л.В. Особенности образных средств выражения в публицистике (на материале французской прессы 70-80-х годов XX века).....	167
Ткаченко Л.Х. Poetry as the Challenge of Conductin Conversation Practice at the English Lessons.....	173
Четверікова О.Р. Комунікативні та лінгвокультурологічні передумови дослідження науково-популярного тексту.....	178
Шавловська Т.С. Оцінка як маркер емотивності німецького молодіжного лексикону.....	184
Шиляева Т.В. Метафорические модели в англоязычном экономическом дискурсе....	189
Кольцун Н.М., Кольцун І.В. Schwierigkeiten des kinder- und jugendliterarischen Übersetzens.....	194
Шевчук В.Д. Le discours sur le commerce dans la piece d'Arthur Adamov «Paolo-Paoli».....	205

CONTENTS***Literary criticism***

<i>Byelobrova T.A.</i> Val.Shevchuk and Postmodernizm.....	3
<i>Malinovsky A.T.</i> The Category of Artistry in Literary and Aesthetic Paradigms.....	7
<i>Moreva T.V.</i> Didactico-Allegorical Works by V.F.Odoevsky.....	11
<i>Musiy V.B.</i> Motives of the Enigmatic Story «Mysterious Plate» by O.S.Grin.....	16
<i>Nayenko M.K.</i> Millenium of Ukrainian Literary Study (Article 2).....	22
<i>Pikalyuk R.V.</i> Linguo-Synergetical Approach to Text and Discourse Investigation.....	39
<i>Raibedyuk G.B.</i> Taras Shevchenko and Dissident Poets: Dialogue of Artistic Identities.....	43
<i>Rakovskaya N.M.</i> Polyphonic as a Meaning Penetration of the Copyright Codes in Acritical Text.....	49
<i>Reva-Levshakova L.V.</i> Known and Unknown Maxim Gorky: on Question of Creative Quest.....	37
<i>Rudakova S.V.</i> V.A.Zhukovsky's Influence on the Formation of the Romantic System of E.A.Boratynsky.....	60
<i>Savorovskaya A.A.</i> Romantic Discourse in Literature of the 1920 ^s in the Scientific Reception of A.A.Slusar.....	66
<i>Savoskina T.O.</i> Pun as the Arzamas Tradition of Laughter in A.S.Pushkin's Novel «Eugene Onegin».....	71
<i>Spivachuk V.A.</i> Peculiarities of Representation of Chronotope in Satirical Stories by Panteleimon Romanov.....	76
<i>Statkevych L.V.</i> Prozeyizatsiya of the Poetry as an Element of the Artistic Worldview of W.H.Auden.....	83
<i>Tomchuk O.F.</i> Scientific and Critical Discourse in the Heritage of Kyiv Neoclassics.....	89
<i>Formanova S.V.</i> Mechanisms of Switching Code in the Novel of Irena Karpa «Freud Would have Cried».....	96
<i>Chyk D.Ch.</i> Cherchez la Femme: The Ordeal Topos in the Ukrainian and English Literature of the first half of the XIX century.....	102
<i>Shevchuk T.S.</i> Ukraininan Lermontoviana of the XIX century (« <i>І ми, читая, оживаєм, і чуєм Бога в небесах</i> »...).....	108
<i>Chirva Yu.A.</i> About the Problem of Genre Synthesis in the Prose of New Journalism and in T.Capoten's Nonfiction Novel.....	116

Linguistics

Akimova N.V. Some Reasons of Internet Communication Understanding Variability.....	123
Golovina N.B. Geographical Name in the Structure of German and Ukrainian wishes as a National and Cultural Component of their Phraseological Semantics.....	129
Gonchar N.N. Social Role of an Individual as a Marker of Language and Speech Behaviour in Multi-lingual Situation.....	133
Kosovych O.V. Neology and Neonymy: Differentiation of Main Notions.....	138
Kryukova O.I. Autocommunicative Characteristics of Personages' Diary Entries.....	142
Kudinova O.I. M.Lermontov's Poetry in Modern Latin Translations.....	147
Oleinikova G.O. Gender Divergence of the Lexical Level in Detective Literary Text	152
Romanyuk I.V. Verbalization of Gestures in the Dialogic Speech of Characters (on the Basis of I.Nechui-Levitsky's Texts).....	158
Ryabets L.V. Several Peculiarities of Noun Inflection in the Dialects of the Village of Mytnytsia, Vasylkivsky District, Kyiv.....	162
Starodedova L.V. The Peculiarities of Expressive Means in the Publicistic Style (on the Material of 70-80 years French Press of the XX th century).....	167
Tkachenko L.Kh. Poetry as the Challenge of Conducting Conversation Practice at the English Lessons.....	173
Chetverikova O.R. Communicative and Linguo-culturological Aspects of the Investigation of Popular-scientific Texts.....	178
Shavlovskaya T.S. Evaluation as a Marker of Emotiveness of the German Youth Lexicon...	184
Shilyaeva T.V. Metaphorical Models in English Economic Discourse.....	189
Koltsun N.M., Koltsun I.V. Translation Difficulties of Children's and Youth Literature...	194
Shevchuk V. D. A Commercial Discourse Analysis in the Play «Paolo-Paoli» by A.Adamov.....	205

Науковий вісник Ізмаїльського державного
гуманітарного університету

Філологічні науки

Збірник наукових праць

**Українською, російською, англійською, німецькою та французькою
мовами**

*Зважаючи на свободу наукової творчості,
редколегія бере до публікації статті й тих авторів, думки яких не в усьому поділяє.
Відповідальність за достовірність матеріалів, фактів несуть автори публікацій.
Редакційна колегія має право редагувати та скорочувати текст.
У разі передруку посилання на
«Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету» обов'язкове.*

ЗОВНІШНІ РЕЦЕНЗЕНТИ

Баландіна Н.Ф. – д. філол. н., проф., Бердянський державний педагогічний університет;

Зарва В.А. – д. філол. н., професор Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка;

Ткач Л.О. – д. філол. н., проф., Чернівецький національний університет імені
Ю. Федьковича.

Упорядник: *Щетиніна С.В.*
Верстка і дизайн: *Градинар Г.І.*

Матеріали збірника розміщено на офіційному сайті ІДГУ за адресою:
<http://idgu.edu.ua>

Підписано до друку 30. 11. 2016. Формат 60x90/8.
Ум. друк. арк. 25,9. Обл.-вид. арк. 27,2. Тираж 300 прим. Зам. № 415.

*Віддруковано в редакційно-видавничому відділі
Ізмаїльського державного гуманітарного університету*

Адреса: 68610, Одеська обл., м. Ізмаїл, вул. Рєпіна, 12, каб. 208
Тел.: (04841) 4-82-42
E-mail: rvvidgu@ukr.net