

ISSN 2522-493X



ВИДАВНИЧИЙ ДІМ ДМИТРА БУРАГО

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Видавничий дім Дмитра Бураго

Наукове видання

«**МОВА І КУЛЬТУРА**»

Випуск 20

Том II (187)

Київ
2017

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Издательский дом Дмитрия Бураго

Научное издание

«ЯЗЫК И КУЛЬТУРА»

Выпуск 20

Том II (187)

Киев
2017

М 74 МОВА І КУЛЬТУРА. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 20. – Т. II (187). – 232 с.

Наукове видання «Мова і культура» засноване у 1992 році

Видання зареєстроване Міністерством юстиції України.
Свідоцтво КВ № 12056-927ПП від 4.12.2006 р.

Затверджено постановою президії ВАК України
від 18 листопада 2009 р. № 1-05/5

ISSN 2522-4948 (Online), ISSN 2522-493X (Print)

Засновники:

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Видавничий дім Дмитра Бураго

Видається за рішенням Вченої ради Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка від 19.02.2007 р.

Головний редактор Д. С. Бураго

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. **С. Д. Абрамович**, канд. філол. наук, доц. **П. П. Алексєєв**;
д-р філол. наук, проф. **В. М. Бріцин**; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України **Ю. Л. Булаховська**; д-р філол. наук, проф. **О. П. Воробйова**; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України, заслужений працівник ВШ України **Л. П. Іванова**;
д-р філол. наук, проф. **Т. В. Клеофастова**; д-р філол. наук, проф. д-р філол. наук, проф. **Ю. І. Корзов**; д-р філол. наук, проф. **Н. В. Костенко**; д-р філол. наук, проф. **О. О. Корнієнко**;
д-р філол. наук, проф. **Г. Ю. Мережинська**; д-р філол. наук, проф. **А. К. Мойсієнко**;
д-р філол. наук, проф. **Ю. Л. Мосенкіс**; д-р філол. наук, проф. **Н. Г. Озерова**; д-р філос. наук, проф., академік НАН України **О. С. Онищенко**; д-р пед. наук, канд. філол. наук, проф. **Г. В. Онкович**; д-р філол. наук, проф. **Т. А. Пахарєва**; д-р філол. наук, проф. **Г. Ф. Семенюк**; д-р філол. наук, проф., академік НАН України, заслужений діяч науки і техніки України **В. Г. Склярєнко**; д-р філол. наук, проф. **Н. В. Слухай**; д-р філол. наук, проф. **О. С. Снитко**; д-р філол. наук, проф. **Е. С. Соловей**; д-р психол. наук, проф., член-кор. АПН України **Н. В. Чепелєва**.

УДК 811.111:81'42(045)

Гладь С.В., канд. філол. наук, доцент

Чугу С.Д., канд. філол. наук, доцент

Вінницький торговельно-економічний інститут Київського національного торговельно-економічного університету, Вінниця

КОГНІТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ АЛЬТЕРНАТИВНИХ СВІТІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У статті висвітлені результати вивчення у межах когнітивно-прагматичної парадигми особливостей лінгвістичної репрезентації концептуальних моделей, що розглядаються як особливі конструкти ментальних утворень, імпліцитно наявних у текстовому просторі.

Автори доводять доцільність застосування засад когнітивної лінгвістики до вивчення семантичних і функційних особливостей лінгвістичних засобів, що використовуються для об'єктивізації концептуальної моделі світу у художньому тексті, та описують шляхи актуалізації форматів структурованих знань вербальними засобами.

Ключові слова: *текстовий континуум, модель світу, формати знань, контекст, когнітивно-прагматичний підхід, концептуальна модель, ментальне утворення.*

Мова, як універсальний засіб вербалізації мислення і пізнання, відображає складні когнітивні процеси, репрезентує концептуальні моделі та формулює і передає різні значення за допомогою системи лінгвістичних засобів у ході комунікативної взаємодії. Розширення рамок лінгвістичних досліджень уможливило використання дослідницьких підходів і результатів міждисциплінарних наукових розвідок для поглибленого вивчення зв'язків між мовою та мисленням, **актуальність** дослідження яких зумовлена загальною орієнтацією когнітивної лінгвістики на встановлення особливостей репрезентації змісту і значення за допомогою мовних одиниць різного рівня.

У мові, як свідчать дослідження Бачевича Ф.С., Лангакера Р., Рош Е., Талмі Л., Філлмора Ч., фіксуються пізнавальні і розумові процеси, а пізнання об'єктивної дійсності, у свою чергу, зумовлює основні сфери використання мови, її організацію та розвиток [1, 8, 10, 11, 12].

Ефективна комунікативна діяльність можлива при наявності пізнавальних ресурсів, моделей і фреймів, інформації, алгоритмів її обробки і передачі, що є спільними для членів певної комунікативної спільноти. **Метою** даної статті є застосування когнітивно-прагматичного підходу до вивчення світу художнього тексту як способу відтворення альтернативної моделі реальності для передачі складного за змістом повідомлення.

Вивчення шляхів моделювання когнітивних конструктів, ситуацій та подій, встановлення особливостей лінгвістичної репрезентації концептуального аспекту тексту є головним **завданням** лінгвістичного аналізу нарративного тексту, який розглядаємо як один з прикладів вживання мови у естетично-художньому вимірі.

Сучасні підходи до вивчення процесів, пов'язаних з пізнанням об'єктивного світу та вербалізацією пізнавального досвіду у лінгвістиці оперують впорядкованими системними способами зберігання та переробки інформації, які базуються на загальних знаннях мовної спільноти про навколишній світ. Поділяючи думку Гавінс Дж., вважаємо, що наукова проблематика когнітивної лінгвістики значно розширилась в останні десятиріччя за рахунок інтересу до вивчення концептуального, стилістичного і прагматичного аспектів тексту і дискурсу з метою встановлення закономірностей інтерпретаційних механізмів у певних соціо-культурних контекстах [9]. Застосування когнітивно-прагматичного підходу до вивчення тексту і дискурсу надає лінгвістам дослідницький інструментарій, який можна застосовувати до аналізу не лише різних аспектів власне мовленнєвого утворення, але й до вивчення ролі вербальних і невербальних чинників, які впливають на ступінь і глибину інтерпретації інформації, яка подається у тексті.

Когнітивна лінгвістика поглиблює можливості наукових розвідок, орієнтуючись на вивчення процесів пізнанням об'єктивного світу, обробки інформації, яку мовці отримують у результаті концептуалізації отриманих знань і їх організації в різних формах, в тому числі у вигляді певних когнітивних структур, які розглядаються більшістю лінгвістів як осмислені і організовані дані, що певним чином репрезентовані в нашій свідомості. Структуровані знання у форматі складних пропозиційних структур, фреймів, скриптів, сценаріїв складають основу ментальних процесів і аналізуються в рамках концептуально-прагматичного підходу до вивчення тексту і дискурсу [6, 7].

Наявність загальних і специфічних рис в концептуальних системах представників різних народів обумовлює актуальність дослідження особливостей лінгвістичної репрезентації концептуального виміру художніх творів і вивчення семантики та основних функційних характеристик лінгвістичних засобів, задіяних у вербалізації змісту. Актуалізація форматів знань в художньому тексті відбувається за допомогою мовних одиниць різного рівня і їх комплексних конфігурацій. Мовні форми і засоби, які відображають певне бачення світу людиною, загальні принципи категоризації і механізми обробки результатів пізнавального досвіду, закріплені в результаті концептуалізації і характерні для кожного окремого народу і його мовної картини світу, докладно досліджувались у працях Вежбицької А., Дірвена Р., Степанова Ю.С., Фоканьє Г. і Тернер Г. [2, 4, 6, 7].

Концептуалізація як один з найважливіших процесів пізнавальної діяльності людини полягає в осмисленні інформації, що закріплюється в окремих концептах та концептуальних структурах певної концептосфери. Дослідження процесу концептуалізації свідчить про фіксацію у ментальних структурах результатів осмислення основних понять екзистенційного досвіду. Отже набір основних концептів, що складають основу національного менталітету і мають етнічно-культурну специфіку, наявний в концептуальній системі кожного народу і знаходить відображення у альтернативних моделях світу, представлених у текстовому просторі.

Запропоноване Степановим Ю.С. розуміння концепту, як «згустку культури в свідомості людини; того, у вигляді чого культура входить в ментальний світ людини»

[14, с. 40] дозволяє стверджувати, що концептуальна модель світу, реалізована в художньому тексті у творчій формі, є системою, яка включає концепти різних рівнів складності та абстракції. Зазвичай визначають:

- загально-національні (стандартизовані) концепти,
- групові концепти, характерні для певних соціальних, вікових, гендерних груп,
- індивідуальні (особистісні) концепти.

Більшість концептів виникає на предметно-образній, емоційній основі як певний емпіричний образ предмета або явища, в зв'язку з тим, що сприйняття світу і навколишніх предметів відбувається у вигляді образів. У процесі подальшого розвитку концепту спостерігається ускладнення його первісного змісту за рахунок знань, отриманих в результаті інших видів пізнавальної діяльності і, відповідно, за рахунок зростання рівня абстрактності чуттєвий образ поступово перетворюється у ментальний конструкт [12].

У мові і мовленні концепти об'єктивуються різними лінгвістичними засобами і способами: лексемами і словосполученнями, граматичними структурами, що відображають типи пропозиції, в таких випадках, йдеться про синтаксичні концепти; текстами і сукупностями текстів, а також системними комбінаціями різних засобів. На думку Селіванової О.О., як одиниця структурованого знання концепт має певну, зазвичай, нежорстку структуру: він складається з компонентів або концептуальних ознак, які утворюють різні концептуальні прошарки [3].

Художній текст в силу своєї багаторівневої смислової і складної естетичної організації є невичерпним джерелом інформації про шляхи і способи моделювання художнього світу як способу віддзеркалення певної реальності, адже за допомогою системи різних лінгвістичних засобів, комбінація яких передає велику кількість різноманітних значень і смислів, відбувається формування особливого альтернативного світу, подібного до реального, у текстовому просторі. Важливо вказати, що у змістовому плані тексту наявні множинні моделі світу.

Когнітивні моделі сприймаються і інтерпретуються у конкретних контекстах. Саме контекст дозволяє встановити, як суб'єктивні конструкти поступово інтерпретуються у комунікативній взаємодії. Соціально-ситуаційна природа репрезентації досвіду призводить до необхідності урахування поняття «модель контексту», запропонованого Дейком ван Т. Дослідник трактує контекст як суб'єктивну основу соціальної ситуації і стратегічно структурованого процесу комунікації [5].

Запропонований підхід до вивчення особливостей репрезентації альтернативних моделей світу у текстовому просторі враховує дію багатьох чинників, що дозволяє комплексно вивчати характерні ознаки аналізованих явищ. Розглянемо роль лінгвістичних засобів у об'єктивації моделі світу на прикладі уривку з роману М. Бінчі «Дзеркальне озеро».

Kit had always thought that the Pope had been at her mother and father's wedding. There was a picture of him in their house – a different Pope, a dead one – and the writing underneath said that Martin McMahon and Helen Healy had prostrated themselves at his feet. It had never occurred to her to look for him in the wedding picture. Anyway, it was such an awful photograph, with all those people in embarrassing coats and hats standing in a line. If she'd thought about it at all, Kit might have assumed that the Pope had left before the picture was taken, got on the mail boat in Dun Laoghaire and gone back to Rome.

That was why it was such a shock when Mother Bernard explained that the Pope could never ever leave the Holy See; not even a war would make him leave the Vatican.

'But he went to weddings, didn't he?' Kit said.

'Only if they were in Rome.' Mother Bernard knew it all.

'He was at my parents' wedding,' Kit insisted.

Mother Bernard looked at the little McMahon girl, a mop of black curly hair and bright blue eyes. A great wall climber, an organiser of much of the devilment that went on in the school yard, but not until now a fantasist.

'I don't think so, Katherine,' the nun said, hoping to stop it there.

'But he was.' Kit was stung. 'They have a framed picture of him on the wall saying that he was there.'

'That's the Papal Blessing, you eejit,' said Clio. 'Everyone has them ... they're ten-a-penny.' [13, p.1].

У наведеному уривку наявні дві моделі художнього світу: авторська (нарративна) та персонажна. При цьому, персонажна модель світу включає альтернативні світи кожного з персонажів – Кіт, Кліо та сестри Бернанд. Всі ці моделі мають загальні характеристики, що уможлиблює комунікативну взаємодію між персонажами на перетині їхніх світів, а також – індивідуальні ознаки, притаманні лише кожній з них окремо.

Kim: *Kit had always thought that the Pope had been at her mother and father's wedding.*

Авторський: *There was a picture of him in their house – a different Pope, a dead one – and the writing underneath said that Martin McMahon and Helen Healy had prostrated themselves at his feet.*

Kim: *It had never occurred to her to look for him in the wedding picture. Anyway, it was such an awful photograph, with all those people in embarrassing coats and hats standing in a line.*

Авторський: *If she'd thought about it at all, Kit might have assumed that the Pope had left before the picture was taken, got on the mail boat in Dun Laoghaire and gone back to Rome.*

That was why it was such a shock when Mother Bernard explained that the Pope could never ever leave the Holy See; not even a war would make him leave the Vatican.

...

Сестра Бернанд: *Mother Bernard looked at the little McMahon girl, a mop of black curly hair and bright blue eyes.*

Кліо: *'That's the Papal Blessing, you eejit,' said Clio. 'Everyone has them ... they're ten-a-penny.'*

Всі лінгвістичні засоби комплексно створюють неповторний світ. У випадку Кіт, це світ дівчинки, що так заповзято хоче вірити у винятковість весілля своїх батьків, на якому, як вона завжди вважала, був присутній сам Папа.

Лінгвістичні маркери ознак моделі світу включають низку різнорівневих мовних одиниць, зокрема:

- граматичні структури *had always thought that, It had never occurred to her; he went to weddings, didn't he?*
- лексичні засоби *But, insisted, stung;*
- стилістичний прийом повтору *He was; But he was; he was there.*

У прямій мові, яка відноситься одночасно як до окремих персонажних моделей світу, так і до їх перетинів та авторського (наративного) світу, основна увага акцентується на епістеміологічному аспекті *But he went to weddings, didn't he? I don't think so, you eejit. Everyone has them.* Прагматичне навантаження цих лінгвістичних засобів підкріплюється і посилюється авторськими ремарками *Mother Bernard knew it all; Kit insisted; the nun said, hoping to stop it there; Kit was stung.*

Аналіз особливостей текстової реалізації художньої дійсності, яка моделюється в текстовому континуумі, свідчить про наявність характерних ознак репрезентації концептуального аспекту тексту, а саме:

- а) значну функційну «навантаженість» лінгвістичних елементів, які можуть виконувати різні функції у різних текстових вимірах;
- б) багатшаровість змістовної глибини, представлені різними моделями світу;
- в) прагматичну ємність вербальних засобів репрезентації змісту, які акумулюють великі обсяги знань загального та особистісного характеру.

Мова займає особливе місце в дослідженні пізнавальних, ментальних процесів, адже людина використовує її для пізнання світу через інтеграцію, осмислення, категоризацію і класифікацію отриманої інформації. Таким чином, мова є формою відображення і вираження розумових процесів – саме за допомогою вербалізації людина отримує відомості про світ і згодом відображає ці знання в різних видах соціальної діяльності, в тому числі і творчій, створюючи моделі художньої реальності, та оперує цими знаннями за допомогою мовних засобів.

Когнітивна лінгвістика з новим дослідницьким підходом до мови і мовлення сприяє виявленню і роз'ясненню загальних аспектів людського пізнання. Застосування теоретичних засад когнітивної лінгвістики до аналізу художніх текстів дозволяє діяти кількох важливих **висновків**. Текстовий простір включає кілька моделей альтернативних світів з притаманними їм характеристиками. Окрім параметральних характеристик (час, місце), у моделях текстового світу відображається соціально-комунікативна взаємодія персонажів. Така взаємодія зумовлюється загальним контекстом художньої моделі світу, що відбиває низку соціально-політичних, культурних і історичних аспектів (функції, ролі, переконання, відносини, ставлення тощо). Культурні та національні особливості соціально-комунікативної взаємодії є результатом особистісного та соціального пізнання, закріпленого у мові.

При використанні когнітивного підходу до вивчення мови і мовлення особлива увага приділяється встановленню ролі лінгвістичних одиниць у процесі фіксації знань через вербалізацію, процес лінгвістичної репрезентації результатів сприйняття і осмислення світу, категоризацію і класифікацію даних, отриманих в процесі пізнання об'єктивної дійсності. В основі ментальних уявлень про події, які об'єктивуються в моделі світу у текстовому просторі, лежать концептуальні моделі, в яких відображені соціальні події і ситуації, комунікативні дії, часові і просторові параметри, і динаміка взаємодії персонажів. Результати проведеного дослідження доводять взаємозалежність і взаємовплив соціально-культурного контексту і інтерпретації тексту, що пов'язане з низкою чинників лінгвального і екстралінгвального характеру.

Застосування когнітивно-прагматичного підходу до вивчення особливостей лінгвістичної репрезентації альтернативних моделей світу у текстовому просторі

відкриває **перспективи** подальшого дослідження структурованих знань як форматів соціального пізнання та вивчення особливостей когнітивної метафоризації та мовальності текстових світів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики / Ф.С. Бацевич. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.
2. Вежицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежицкая. – М.: Русские словари, 1997. – 411 с.
3. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 716 с.
4. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
5. Van Dijk, Teun A. Society and discourse: How social contexts influence text and talk / Teun A. van Dijk. – Cambridge: CUP, 2009. – 287 p.
6. Dirven R. Cognitive Exploration of Language and Linguistics / R. Dirven, M. Verspoor. – Amsterdam: Benjamins, 1998. – Ch. 1. – P. 1–24.
7. Fauconnier G., Turner G. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities / G. Fauconnier, M. Turner. – New York: Basic Books, 2002. – 464 p.
8. Fillmore Ch. Frame semantics and the nature of language / Ch. Fillmore // *Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech*. – New York: New York Academy of Sciences, 1976. – Vol. 280. – P. 20–32.
9. Gavins J. Text World Theory: An Introduction / J. Gavins. – Edinburgh: Edinburgh UP, 2007. – 224 p.
10. Langacker R. Conceptualization, symbolization and grammar / R. Langacker // *The New Psychology of Language* / [ed. M. Tomasello]. – Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1998. – P. 1–39.
11. Rosch E. Cognitive Representations of Semantic Categories / E. Rosch // *Journal of Experimental Psychology: General*. – Washington: American Psychological Association, 1975. – Vol. 104. – No.3. – P. 192–233.
12. Talmy L. *Toward a Cognitive Semantics* / L. Talmy. – Cambridge, Mass: MIT Press, 2000. – Vol. 1. – Ch. 7. – P. 409–447.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Binchy M. *The Glass Lake* / M. Binchy. – L. : Orion Books, 1999. – 693 p.

Гладыо С.В., канд. филол. наук, доцент

Чугу С.Д., канд. филол. наук, доцент

Винницкий торгово-экономический институт Киевского национального торгово-экономического университета, Винница

КОГНИТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МОДЕЛИРОВАНИЯ АЛЬТЕРНАТИВНЫХ МИРОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

В статье представлены результаты изучения в рамках когнитивно-прагматической парадигмы особенностей лингвистической репрезентации концептуальных моделей, которые рассматриваются как особые конструкты ментальных образований, имплицитно представленных в текстовом пространстве.

Авторы обосновывают целесообразность использования основных положений когнитивной лингвистики для изучения семантических и функциональных особенностей лингвистических средств, которые объективируют концептуальную модель мира в художественном тексте и описывают способы актуализации форматов структурированных знаний с помощью вербальных средств.

Ключевые слова: *текстовый континуум, модель мира, форматы знаний, контекст, когнитивно-прагматический подход, концептуальная модель, ментальная структура.*

Gladio S.V., PhD (Linguistics)

Chugu S.D., PhD (Linguistics)

Institute of Trade and Economics of Kyiv national university
of Trade and Economics, Vinnytsia, Ukraine

COGNITIVE PECULIARITIES OF MODELING ALTERNATIVE WORLDS IN THE LITERARY TEXT

The article discusses the results of linguistic representation of alternative world modeling in the literary text in the cognitive and pragmatic framework. The model is viewed as a special construct of implicit mental representations in the text continuum.

The authors provide arguments for the relevance of implementing fundamental postulates of cognitive linguistics to the study of semantic and functional features of linguistic devices used for the objectivization of the conceptual world model in the literary text, and describe linguistic means deployed for actualizing structured knowledge formats.

Key words: *text continuum, world model, knowledge formats, context, cognitive and pragmatic perspective, conceptual model, mental structure.*

СТРУКТУРА ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ КАК ОСНОВА АНАЛИЗА ЭМОТИВНОГО ТЕКСТА

Статья посвящена исследованию семантической структуры эмотивного микро-текста, под которым понимается коммуникативно-значимый и тематически целостный отрывок текста, отображающий определенную эмоцию. Эмотивная структура текста предполагает вербальную актуализацию компонентов эмоциональной ситуации, включая причину и субъекта эмоции, собственно эмоциональное состояние, эмоциональную реакцию и последствия эмоции. Предлагаемые параметры применяются автором для сопоставительного изучения эмотивных характеристик текстов русскоязычных и англоязычных интернет-дневников, в результате чего раскрываются общие и специфические характеристики эмотивной структуры исследуемых текстов.

Ключевые слова: эмотивность, эмотивная структура текста, интернет-дневники, типология теста.

Одной из актуальных проблем современной лингвистики является изучение средств вербализации эмоциональных состояний в различных языках и сопоставительный анализ языковой репрезентации эмоций с целью выявления универсальных и национальных характеристик семантической категории эмотивности. Под эмотивностью мы, вслед за В. И. Шаховским, понимаем “имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики” [6: 24].

Мы полагаем, что основным объектом изучения вербального отображения эмоций может служить эмотивный текст, т. е. текст, в коммуникативной структуре которого в результате анализа языкового материала, тематической структуры при опоре на контекстуальные средства формирования смысла можно выявить эмотивную доминанту, семантически репрезентирующую одну из базовых эмоций, выделяемых в психологии. Учитывая тот факт, что эмотивная доминанта далеко не всегда проявляется на уровне всего текста, мы можем говорить об эмотивных микротекстах или эмотивных вкраплениях в общей структуре текста, т. е. коммуникативно-значимых и тематически целостных отрывках текста, в которых отображается определенная эмоция.

Изучение эмотивных характеристик текста может проводиться с опорой на эмотивную структуру текста, которая включает в себя актуализацию семантически значимых компонентов эмоциональной ситуации в текстово-дискурсивном пространстве. Понятие эмоциональной ситуации опирается на психологическую структуру эмоционального переживания, которое включает в себя внешний стимул, его оценку как положительного или отрицательного для текущего состояния индивидуума и два основных компонента эмоциональной реакции: внутреннее переживание эмоции, появление сопутствующих физиологических изменений и внешнее выражение эмоции (вербальное или невербальное) [3: 8-40].

Как указывает А. В. Стародубцева, вербальная эмоциональная реакция может носить двойной характер: выражение эмоций и описание эмоций [6: 48], для чего мы предлагаем использовать соответственно термины экспрессия эмоций и дескрипция эмоций.

Невербальные способы эмоциональной экспрессии также могут носить различный характер. В нашем исследовании, мы считаем возможным использовать следующую классификацию невербальных реакций, предложенную И. С. Баженовой:

1) психофизиологические симптомы: вегетативные реакции (изменение цвета кожи, учащение сердцебиения), двигательные симптомы (дрожание рук, губ), звуковые симптомы (плач, крик, вздохи);

2) фонация (интонация, высота тона, сила звука, молчание);

3) кинемы: коммуникативные кинемы (мимика, жесты, позы, движения), некоммуникативные кинемы (движения, направленные на предмет в окружении; движения, направленные на предмет на говорящем; движения, направленные на самого говорящего) [2: 33].

В некоторых случаях эмоциональное состояние может получать только внутреннее переживание, не проявляясь внешне. В данной работе термин эмоциональные состояния (ЭС) мы предлагаем использовать для обозначения внутренних ощущений человека, которые он испытывает, переживая ту или иную эмоцию, а под эмоциональной реакцией (ЭР) понимаем внешнее проявление эмоционального состояния, представляющее собой кратковременную реакцию на внешний стимул. Следует, однако, разграничивать эмоциональную реакцию и эмоциональное отношение, которое представляет собой особый подвид эмоций, отличающийся от собственно эмоционального состояния по признаку направленности (на себя/на других) [5].

Выделяемые элементы эмоциональной ситуации достаточно широко используются в лингвистике для описания семантической структуры предложения [4], семантического описания лексем, обозначающих эмоциональные состояния [1], выявления прототипических сценариев эмоций [8,9].

Принимая во внимание вышеприведенные концепции, для семантического анализа структуры эмотивного текста мы считаем возможным применение модели эмоциональной ситуации, включающей следующие элементы:

- субъект эмоционального состояния,
- причина эмоционального состояния (в практических целях исследования мы предпочитаем не разграничивать первопричину эмоции и собственно триггер эмоции, выделяемые Ю. Д. Апресяном [1]),
- само эмоциональное состояние (или эмоциональное отношение, в этом случае причина эмоции может рассматриваться как объект эмоционального отношения, как указывает Е. М. Вольф [4]),
- эмоциональную реакцию: вербального (экспрессия эмоций или дескрипция эмоций) или невербального (психофизиологические симптомы, фонация, кинемы) характера,
- следствие эмоционального состояния.

Предложенные элементы не обязательно должны присутствовать во всех типах текстов. При наличии всех компонентов эмоциональной ситуации в тексте можно говорить о полной семантической экспликации эмоции в текстовом пространстве, при опущении одного или нескольких элементов – семантически редуцированная актуализация

эмоциональной ситуации. Большинство проанализированных нами текстов носит редуцированный характер. Однако актуализация любого из вышеперечисленных элементов может рассматриваться как репрезентация эмотивной доминанты текста.

Рассмотрим, каким образом эти компоненты эмоциональной ситуации реализуются в тексте на примерах фрагментов записей интернет-дневников, размещенных на платформе *diary.ru* и *opendiary.com*. Выбор текстов именно этого жанра обусловлен большой популярностью блогов в настоящее время, достаточной репрезентативностью изучаемого явления в исследуемом материале и возможностью изучать не художественно-оформленное произведение профессионального автора, а живой язык наивного писателя, не ограниченного рамками отдельного литературного жанра, что позволяет сделать выводы о социокультурных особенностях семантической структуры эмотивного текста. В приводимых нами примерах сохраняется орфография и пунктуация автора.

В следующем примере можно выделить три взаимосвязанных эмотивных микротекстов, условно обозначенных нами **a**, **b**, **c**, каждый из которых имеет свою собственную семантическую эмотивную структуру:

1) **a**. *Счастье? Что же это такое? Кто испытывал это чувство – счастье? Многие это слово покажется совершенно незнакомым! Счастье – это когда каждую секунду, на твоём лице присутствует улыбка? Счастье – это такое состояние, что даже когда твоя собачка сгрызла твою любимую сумку или дипломную работу, ты всё равно не перестаёшь улыбаться? Счастье – это когда даже в дождливую погоду тебе не лень выйти прогуляться и брать от жизни всё?*

b. *Я думала я испытала это чувство, но продлилось оно совершенно недолго...Я летала, порхала, смеялась, делала всё что захочу и никто не мог остановить меня...*

c. *Но в конце концов, всё исчезло, испарилось, улетело куда то далеко...Я осталась одна, а то самое существо, которое я думала принесло мне это счастье...испарилось и я никогда его больше не видела и не слышала... Ненавижу...ненавижу...Все эти чувства... **Любовь, влюблённость, счастье, романтика, цветочки конфетки, тёплые и нежные слова...** Ненавижу всё это...На Земле для меня существуют только два чувства- **ненависть и одиночество...** [11].*

В первом фрагменте эксплицирована эмоциональная доминанта *счастье* и невербальные проявления этой эмоции, репрезентированные при помощи членов одного словообразовательного гнезда *улыбка, улыбаться*. Описание следствия эмоционального состояния представлено параллельными синтаксическими конструкциями *Счастье – это когда*, в которых используется стилистический прием антитезы, противопоставляющий отрицательно окрашенную бытовую ситуацию и положительно окрашенных действий субъекта эмоционального состояния, вербализованного при помощи личного местоимения *ты*, в данном фрагменте текста имеющего обобщенный характер (или выполняющего обобщающую функцию). Конкретный субъект состояния не указан, что позволяет говорить о рассматриваемом тексте как об абстрактном бессубъектном эмотивном тексте, типичной чертой которого является использование риторических вопросов.

В следующем фрагменте появляется субъект состояния – автор дневника, эмоция актуализируется путем указания на предыдущий фрагмент текста *это чувство*, описываются физиологические проявления эмоции путем перечисления глагольных лексем, обозначающих фонацию *смеялась, кинемы летала, порхала*. Следствие эмоционального

состояния представлено сложным предложением *делала всё, что захочу, и никто не мог остановить меня*, в котором союз *и* выполняет противительную функцию.

В третьем фрагменте текста актуализируется причина эмоционального состояния, описанного в предыдущих фрагментах, – *то самое существо, которое я думала приносить мне это счастье*. Эмотивная доминанта этого текста меняется на противоположную *ненависть*, вызванную исчезновением любимого человека, для описания которого используется стилистический прием градации глаголов *исчезло, испарилось, улетело*, объединенных общей смысловой доминантой исчезновения. Объектом эмоционального отношения являются не конкретные предметы или люди, а различные атрибуты любви, репрезентированные перечислением абстрактных и конкретных предметных существительных *любовь, влюблённость, счастье, романтика, цветочки, конфетки, тёплые и нежные слова*. Для интенсификации эмоции автор дневника выделяет объект состояния жирным шрифтом.

В следующем примере ЭС *счастья* не представлено эксплицитно. Однако, оно может быть реконструировано из экспрессивного компонента эмоциональной реакции, представленной междометьями *мммм... yes* и двукратным использованием графического символа \Rightarrow , и описания невербального компонента ЭС коллективного адресата, выраженного лексической единицей *улыбки*:

(2) *когда вокруг все мигает. суета. улыбки. глаза разбегаются \Rightarrow и ты идешь домой с блестящими подарочными пакетами, в которых новогодние подарки. мммм... \Rightarrow yes \Rightarrow [12].*

В примере 3 эмотивная доминанта *ненависть* имеет два объекта: *those people* и *her*, т. е. определенной женщины, из контекста можно сделать вывод, что она приходится дочерью первому объекту ЭО:

(3) *Fucking stupid SHIT! I swear I have never hated anyone more than I do those people. And it's ALL of them because at some point they HAVE to know what their fucking daughter is doing. UGH! the SBPBWJC came to get Paris this morning and was talking all kinds of shit to Matt because he hadn't given her a bath.... STUPID BITCH!!!! I fucking swear to God Almighty that if I ever see her, one of two things will happen. A) I'll go off on her and rip her a new one (or two) and leave whatever's left for the dogs, who I'm sure won't even touch her because she's not worth it, or B) not even acknowledge her presence, because, as I just said, she's not even worth it. I'm thinking it'll be more the latter because, she just is not worth it. But given the chance, I'll just have to wait and see what happens. FUCK! I have a huge headache so I can't even imagine what my brother is going through [13].*

Текст содержит экспрессивный компонент ЭР, выраженный междометьями и инвективной лексикой, графическим выделением значимых элементов текста. Актуализированы причина ЭР и последствия ЭО, которые в данном тексте носят двоякий характер: актуальный *have a huge headache* и потенциальный *I'll go off on her and rip her* и *not even acknowledge her presence*. Потенциальность проявляется в условном характере предложений, описывающих последствия.

Можно предположить, что эмотивная структура текста и актуализация семантически значимых компонентов эмоциональных компонентов в текстово-дискурсивном пространстве коррелируют с социокультурными характеристиками автора, что дает

возможность использовать данный подход для анализа культурной вариативности лингвистических эмоциональных сценариев.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Апресян, Ю.Д. Отечественная теоретическая семантика в конце XX столетия / Ю. Д. Апресян // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 1999. – № 4. – С. 39-53.
2. Баженова, И. С. Обозначение эмоций в художественном тексте: дис. ... д-ра филол. наук : 10. 02.19 / И. С. Баженова. – Москва, 2004. – 418 с.
3. Виллонас, В. Психология эмоций / В. Виллонас. – СПб. : Питер, 2006. – 496с.
4. Вольф, Е.М. Эмоциональные состояния и их представление в языке / Е. М. Вольф // Логический анализ языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов: сб. ст. / Ин-т языкознания ; отв. ред. Н.Д.Арутюновой. – М.: Наука, 1989. – С. 55-76
5. Графова, Т. А. Смысловая структура эмотивных предикатов / Т. А. Графова // Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности / Ин-т языкознания ; отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Наука, 1991. – С. 67-99.
6. Стародубцева, А. В. Исследование концептуального пространства “Эмоция” в тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10. 02. 04 / А. В. Стародубцева. – Барнаул, 2004. – 147 с.
7. Шаховский, В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В. И. Шаховский. – Воронеж: Из-во ВГУ, 1987. – 191 с.
8. Abelson, R. Psychological status of the script concept / R. Abelson // American psychologist. – 1981. – № 36. – P. 715-729
9. Ungerer, F. An introduction to cognitive linguistics / F. Ungerer, H. J.Schmid. – London and New York: Longman, 1996. – 306 p.
10. Дневник просто все хорошо. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.diary.ru/~caramells>. – Дата доступа: 08. 01. 2015.
11. Дневник [alien world] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.diary.ru/~not-a-princess>. – Дата доступа: 25.12. 2016.
12. Дневник waywithwords [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.waywithwords.opendirectory.com/entrylist.asp?authorcode=D458813>– Дата доступа: 25.12. 2016.

Maslionchanka N.AI., lecturer
State linguistic university, Minsk, Belarus

NEW APPROACH TO STUDYING THE TYPOLOGICAL CHARACTERISTICS OF AN EMOTIVE TEXT

The article proposes a new approach to studying the typological characteristics of an emotive text, i.e. a text (or a microtext aimed at expressing or describing emotional reactions). Based on the example of internet diaries, the author develops a system of parameters based on the elements of emotional experience psychology that can be used to do comparative studies of emotive texts with the aim of determining universal and culture specific ways of linguistic means of emotional expression.

Key words: emotive text, linguistic means of emotional expression, internet diaries.

УДК 811.161.2'34

Кабини М.Ю., ст. викл., канд. філол. н.
Глухівський НПУ ім. О. Довженка, Глухів

ЗВУКОВІ ОБРАЗИ У ПОЕТИЧНІЙ КАРТИНІ СВІТУ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена дослідженню актуальної стилістичної проблеми звукових образів поезій у лінгвокультурологічному аспекті. На основі прикладів з творів українських поетів доведено, що одним із головних принципів створення письменниками образів є принцип асоціативно-образного сприйняття звуків.

Ключові слова: звуковий образ, лінгвокультурологічний аспект, фоностилістика, поетична картина світу, поетична мова.

Поетична мова – це скарб нації, що зберігає, поповнює та ретранслює звукову складову історичної та культурної інформації: уявлення, норми та оцінки мелосу, властиві українському народові у відповідний період. Поетичні тексти, з огляду на наявність наголошення, ритму, рими, ключових слів, паремійних виразів, авторських метафор та звукових образів, становлять багатий матеріал як для виявлення особливостей мовної картини світу окремих представників національної спільноти зокрема, так і для опису українофонії національного менталітету, національного характеру загалом. Аналіз культурологічного коду нації на матеріалі поетичного тексту – це одна з найактуальніших проблем сучасної лінгвокультурології. За допомогою залучення звукових образів, що викликають стійкі асоціації, автор розкриває свій задум, втілює ідеї, збагнути які, ігноруючи фонотилістичні засоби, неможливо.

Досягнення фоносемантики останніх десятиліть дають змогу констатувати, що не лише лексичний рівень задіяний при творенні мовної картини світу, але і фонетичний. Зокрема, Л. П. Прокоф'єва зазначає, що «складові лінгвофоносфери здатні актуалізувати елементи мовної картини світу». Дослідження В. В. Левицького, Ю. Л. Маленовського, Г. М. Сюті, С. С. Шляхової, О. О. Семенець, Н. В. Усової переконують, що не тільки лексика, синтаксис, морфологія, але і ритм та звук у поетичному тексті містять конкретну інформацію, яка досягається читачем синестетично, на підсвідомому рівні.

Становлення і розвиток звукового поетичного образу відбувається на тлі змін художньої свідомості епохи та видів поетичного мислення. Його еволюцію від звука до текстового конструкту й послідовну тенденцію формування системи звукотропів визначає характер взаємодії мовних та позамовних чинників.

Образність і *образ* – два щонайтисніше пов'язаних поняття. Під образом у найширшому значенні розуміється спосіб вираження поетичної думки, картина дійсності, створена свідомістю митця. Щоправда, у лінгвістичній літературі спостерігається певна дифузність у підходах до визначення образності та образу. Зазвичай, ці поняття розглядаються невід'ємно одне від одного і визначаються одне через інше. У мовознавстві термін «*образність*» розуміється більш вузько, як «наявність у мовної одиниці слововживань або вже сформованого переносного значення з яскравим, «живим» виражально-зображальним ефектом, побудованим на метафоричних, рідше метонімічних та ін. асоціаціях» [14, с. 391] (суб'єктивних образах об'єктивного зв'язку між предметами і явищами). У цьому ж значенні вживається також термін «*фігуральність*». Образність є однією з визначальних ознак тропів, тому часто під образними засобами розуміються тропи в цілому. Однак дотепер відсутня єдина термінологія на позначення компонентів структури образу. Різні термінології відображають різні підходи (функціональний, позиційний тощо) до структури образу.

Художня образність визначається вченими відповідно до уявлення про мову художнього твору як цілісну систему, кожний елемент якої естетично значущий, образно зумовлений, мотивований образним змістом цілого, а художній образ – це своєрідна об'єднуюча ланка між реальним світом та його репрезентацією, яка відбувається за законами естетичних перетворень у сприйнятті й переживанні духовних цінностей.

Важливою особливістю поетичного мислення є встановлення незвичайних, неможливих поєднань предметів та їх якостей. Образність поетичного твору передусім залежить від творчої уяви, яка теж виконує функцію перетворення. Сутність цього перетворення полягає в тому, що воно не віддаляється, а наближається до дійсності, що воно ніби знімає з неї випадкові нашарування. У процесі творчої уяви поет перетворює дійсність буденного сприйняття, наповнену випадковими, не виразними, не яскравими моментами. Основна логіка творчої уяви – відійти від дійсності, аби проникнути в неї. Уява митця акцентує, типізує, узагальнює, виявляє при цьому значення в конкретному образі.

Образність зазвичай пов'язують із тими лінгвістичними категоріями, в яких наявна вагомість. Саме незвичайність, рухливість, багатоплановість значень у поетичній мові сприяють творчому відтворенню образу в уявленні мовця. Термін «поетична мова» був уведений О. О. Потебнею, який розділив мову на образну та необразну. Поетичне слово являє собою «творчий акт мови, а не комунікативну одиницю» [11, с. 19], а образ створюється за допомогою актуалізації внутрішньої форми. Загалом для розуміння образної сутності слова особливо важливим є вчення О. О. Потебні про «внутрішню форму».

Якщо значення поетичного слова – це те, що ним відображається, то внутрішня форма – це те, як відображається та уявляється в поетичному слові той чи інший предмет дійсності. За визначенням ученого, образна сутність розкривається в художньому творі, де образне значення набуває гнучкості, варіантності, починає жити особливим життям, поєднуючи старі й нові уявлення, наповнюючи їх новим смислом і завдяки цьому створюючи новий образ. Термін «внутрішня форма» в сучасному контексті передбачає гнучкість поетичного мовлення, його здатність надавати різноманітні відтінки висловлюванню та змінювати цілі конструкції. Нове тлумачення внутрішньої форми як концептуальної ознаки, закріпленої в номені обґрунтувала М. І. Голянич. Під терміном «концепти» дослідниця розуміє різносубстратні одиниці оперативної свідомості (уявлення,

образи, поняття), образно-сисловою вказівкою на які є внутрішня форма [2], адже саме в ній перехрещується філософська, психологічна й лінгвістична площини: вона відсилає до фонових знань (онтологічний аспект), вона невід’ємна від людського мислення (психологічний аспект) і вона матеріалізується у мовних одиницях. Отже, внутрішня форма – синкрета, яка об’єднує мотиваційний, концептуальний та асоціативно-образний фрагменти буття поетичного тексту.

Внутрішня форма виявляється в художньому *контексті*, де актуалізується універсальна здатність поетичного слова створювати образи та виражати поняття. Контекст – ключ до прочитання поезії: він звужує одні значення, висуваючи, динамізуючи їхні ознаки за рахунок інших, і водночас розширює значення, накладаючи на нього асоціативні нашарування. Чим більше поетичний звукопис продукує різноманітних асоціацій, тим він образніший. Саме такий поетичний текст містить надзвичайно живу та яскраву внутрішню форму, яка, у свою чергу, становить основу поетичного образу.

Таким чином, образність твору може бути реалізована тільки в контексті, де зміст стає пластичним, поліхромним. В. Б. Шкловський стверджує, що образність не ототожнюється з поетичністю, оскільки вживання слів у переносному значенні не спроможне створити поетичний образ [19, с. 61]. І, навпаки, зі сплетення слів, які вжито в прямому значенні, виникають поетичні шедеври. Ш. Баллі констатує, що «мова завжди відчуває потребу в образах, власне, образи є створеними для того, щоб служити природною функцією мови. Нові образи безупинно і постійно виникають лише для того, щоб змінити старі», ось чому «було б глибокою помилкою вважати, що образна мова – це насамперед плід естетичних потреб нашого розуму, до якого звертаються лише тоді, коли хочуть словити свою думку в привабливу форму» [18, с. 365]. Образний потенціал внутрішньої форми виявляється у номінуванні та «ілюструванні» поетичного образу, локалізації креативної ідеї (авторського смислового коду).

Як відомо, процес сприймання і пізнання навколишнього світу відбувається через упорядкування відповідних когнітивних структур, що породжуються органами чуття. На світобачення людини впливають зміни в суспільно-політичній, культурній, науковій сферах, що призводить до переосмислення часу і простору, тобто формування мовно-поетичної картини світу.

Зазвичай під *мовною картиною світу* розуміють «представлення предметів, явищ, фактів, ситуацій дійсності, ціннісних орієнтирів, життєвих стратегій і сценаріїв поведінки в мовних знаках, категоріях, явищах мовлення, що є семіотичним результатом концептуальної репрезентації дійсності в етнос свідомості» [13, с. 365].

У структурі мовної картини світу виокремлюють *поетичну картину світу* – «своєрідне динамічне утворення, за допомогою якого у художній формі і за допомогою художніх засобів здійснюється обробка інформації про навколишній світ і водночас накопичується ця інформація в узагальненому вигляді» [10, с. 97]. Поетична картина світу є «моделлю фрагмента мовної картини світу і, як будь-яка модель, вона має свою структуру» [10, с. 97]. Вона створюється в тексті за допомогою системи образів, типових мотивів, ключових лексем, звукопису тощо [16, с. 10]. Поетична картина світу – це поєднання об’єктивних та суб’єктивних уявлень про світ. Об’єктивне в поетичному тексті – система образів, яка виникає на основі різнорівневих мовних одиниць і дає уявлення читачеві про об’єктивну дійсність. Картина світу художнього твору розуміється як проєкція основних

загальнолюдських категорій, але у власній інтерпретації митця. Вона становить елемент поетичної свідомості.

Поетична картина світу українських митців першої половини ХХ століття уявляється як: 1) вторинна, опосередкована картина світу, причому вона опосередкована двічі – мовою й індивідуально-авторськими картинами світу митців; 2) здійснювана за законами мистецтва концептуалізація й категоризація світовідчуття творця.

Поетична картина світу пов'язана з образними уявленнями і вербалізується через звукопис, вторинну і непрямую номінацію, сполучає в собі універсальні й ідіоетнічні узагальнення дійсності, реальні й ментальні (можливі) світи [9, с. 201]. Поетична картина світу певного автора, втілена в тексті через художні образи (звукообраз, образ-символ), становить процес осягнення світу в художньо-образній формі. Таким чином, мовно-поетична картина світу певного історичного періоду є сукупністю індивідуально-авторських картин світу, що ґрунтуються на ідіостіях поетів, що є представниками відповідної епохи. Основною одиницею поетичної картини світу може слугувати *образ*, що виявляється у відповідних мовних одиницях різних рівнів.

Видатний російський поет Андрій Белий увів поняття «*звукообразу*», оскільки вважав, що «поєднання звуків, влітаючи в образ, створює звукообраз», котрий набагато яскравіше передає відчуття, емоції, описує явища та предмети [1, с. 12]. Світ поетичного слова містить як образи-атоми, так і образ-Всесвіт: образ найменшого – органічна складова образу найбільшого.

Таким чином, *звукообраз* – це «художній образ, що відображає звукові вияви людського та природного буття і є органічною складовою цілісного художнього твору» [8, с. 4]; «добір звуків мови, що створює ілюзію смислової відповідності звукової форми слова його предметному значенню» [17, с. 573]; «художній образ, посилений засобами звукопису, який надає художньої завершеності та цілісності поетичній формі твору і нерідко становить питому рису індивідуального стилю того або іншого автора» [6, с. 18].

Для визначення і пояснення особливостей формування і функціонування звукових поетичних образів у семантичному просторі поетичних текстів першої половини ХХ ст., припускаємо, що поетичний звукообраз виникає під час художнього осмислення життя митцем і не зникає з репертуару художніх засобів відображення та інтерпретації світу, натомість є основою безкінечного семіозису. Актуалізація і подальше функціонування образу в тканині поетичного тексту відбувається завдяки формуванню звукового та словесного поетичних образів, які забезпечують його відтворення в різні періоди поетичної творчості. Тобто, один і той самий поетичний образ як узагальнене вираження, ідея конкретно-чуттєвого змісту одиничних предметів, явищ і подій реального й уявного світу (наприклад, образи *любові, природи, смерті, життя* тощо) втілюється в різноманітних звукових поетичних образах шляхом залучення різних фоностилістичних зображально-виражальних засобів. Це – «естетично й етично перевтілена реальність, смислом якої є сам феномен перевтіленості, інобуття у слові...» [12, с. 12].

Категорія образності – це категорія специфічна насамперед у стильовому відношенні і змінна в індивідуально-мовотворчому плані.

Так, у поетичній спадщині Євгена Маланюка особливу увагу привертає звукообраз «*розпачу*», що спричинений станом його Батьківщини – України. Відтворенню цього образу сприяють алітерації на шиплячі, губний [п] та проривний [т], а також на сонорний

[р], повтор звукосполук [роз], [пу], асонанси на [о], [у]: *Лежиши, розпусто, на розпутті, / Не знати – мертва чи жива. / Де ж ті байки про пута куті / Та інші жалісні слова? ... Мізерія чужих історій / Та сльози п'яних кобзарів – / Всією тучністю просторів / Повія ханів і царів* [7, с. 61]. Звукопис, поєднуючись із виразними засобами лексичного рівня (пейоративною лексикою, антитезою, літою тощо), створює звукове тло настрою поета – стану розпучу і розпачу людини, якій не байдужа доля рідної країни. У вірші Павла Тичини при творенні звукообразу «розпачу» так само переважає сонорний [р], однак тут маємо анафору та алітерування звукосполуки [кр], що асоціюється з карканням крука чи ворона – давніх віщунів нещастя: *Червоний крик, кривавий крик, / Червоних сонць протуберанці!* [15, с. 157]. Ті ж самі алітерації [кр] та асонанси [о], що формують звукообраз «розпачу», ускладнені метафонією [oŋ'ŋo], спостерігаємо і в інших рядках поета: *Недокровна планета круг сонця сохла / і заражала простори світів. / Сонце в артерії землі пригорини вогню насипало – / от звідки кров* [15, с. 162].

Творчачи звукообраз «рідної землі» Євген Маланок надає перевагу алітерації на [с], що асоціюється із «свистінням» вітру. Фонема [с] присутня і у назві річки, на берегах якої минуло дитинство поета. Можливо, саме тому цей приголосний домінує у рядках, а подекуди творить анафору: *І все частіш пригадується синь / Херсонщини, дитинства краєвиди, / Стихія степу, сонячна Синюха, / Граніти скель і вітер верховий. / ... Синюха ж, по-осінньому сталева, / Широка, повновода і прудка / Пливе маєстатично-величава, / Немов Дніпро* [7, с. 87].

У поемі «Поворот» М. Драй-Хмара протиставляє звукообраз «плинності» звукообразу «стрімкого руху», що твориться алітераціями на [р], [б], залучаючи додаткові смислові та емоційні асоціації: *Розливотуго ніколи серця човен не плив на буйний твій простір: / він тільки знав спокійне тихе плесо. / А нині шумками водами біжить, / буремними дунами бистрить у безкрає* [3, с. 76]. Звукова символіка («шумкої води») ускладнюється за рахунок контекстуального протиставлення її «тихому плесу», що підтримується висхідною дієслівною градацією «біжить, бистрить». Звукообраз «плинності» життя у рядках Миколи Зерова теж твориться з опертям на приголосний [л] та асонанси на [о]: *Ми самотою йдем по хвилі білогривій / На мудрім кораблі, стовесельнім Арго...»; «під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі / Де розум і чуття – все спить в анабіозі, / Живем ми, кинувши не Київ – Баальбек, / Оподаль від розмов, людей, бібліотек / Ми сіємо пашию на неродюче лоно, / Часами служимо владіці Аполлону, / І тліє ладан наш на вбогім оltарі* (поезія «Lucrosa») [4, с. 62 – 64]. Максим Рильський також залучає плавний [л] для звукопису плинності часу і скороминущості людського життя, прагненні ліричного героя до спокою. Наприклад, у поезії «Дрімає дім старий»: *Мені здається: час уже не йде, / Спинився і завмер. І вже на вічні віки / Розлігся на землі зелений літній день (...)/ Вічність / Прийшла й поклала руку на чоло* [12, с. 119], такий прийом створює ефект одночасної поліобразальності.

У поетичних текстах українських митців першої половини ХХ століття звукообразувальні фонічні структури виступають як продуктивний фоносемантичний засіб компресії інформації, ефективність якого простежуємо в активному використанні прийому висунення окремих деталей-нюансів як вражень і почуттів (плинності, стрімкості, розпачу тощо). Отже, звукообразувальний фоносемантичний компонент утверджує оригінальність звукових образів поетичного текстового простору.

Таким чином, поетичний текст складається з одиниць (окремих звукообразів, смислів), із яких формується смисл-зміст усього твору. Ці одиниці виступають засобами втілення відповідного авторського ідейно-художнього задуму, їх роль у ньому може бути різною, і різною відповідно до цього є також їх внутрішньотекстова значущість, саме тому можемо говорити про домінування певних звукообразів у ієрархії поетичного тексту.

Л. В. Краснова зазначає, що домінантні образи сприяють композиційній завершеності творів, беруть участь у обрамленні строф і тексту в цілому, в анафоричних зачинах строф, рядків, надають чіткості й завершеності розвитку сюжету, у деяких випадках указують на кульмінацію. Домінантні образи беруть участь у створенні широкої системи антитез, протиставлень, контрастів, зіткнень різного характеру (наприклад, *батьківщина – чужина*), а також контрастуючі пари світоглядного характеру: *день і ніч, грім і тиша, любов і ненависть, сон і пробудження* тощо [5, с. 2–3]. Тобто, виникає складна система суперечностей, антиномій лексичного, синтаксичного, композиційного, змістового та духовного характеру, на формування якої мають безпосередній вплив домінантні звукообрази.

Висновки. Немає жодного поетичного твору, де б звукові образи не відігравали важливу стилетворчу роль. Звукообрази-домінанти використовуються для створення пейзажних картин, деякі з них впливають на формування сюжету і композиції, сприяють наданню психологічних характеристик, змалюванню портретів, висловленню соціальних і світоглядних оцінок. Усі ці грані художніх функцій ключових звукообразів переплітаються, доповнюють одна одну, пояснюють сенс і ставлення автора до об'єктів зображення, сприяють розумінню підтексту, формують неподільну єдність і гармонію поетичного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Глухова Е. В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» / Е.В. Глухова // Русская литература. – 2006. – №3. – С. 12–25.
2. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і дискурс : [монографія] / М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Вид.-дизайнерський відділ ЦПП Прикарпатського нац. ун-ту імені В. Стефаника, 2008. – 296 с.
3. Драй-Хмара М. О. Поезії / М. О. Драй-Хмара. – Нью-Йорк, 1964. – 282 с.
4. Зеров М. К. Твори в двох томах / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. Т. 1 : Поезії. Переклади. – 1990. – 841 с. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – 1990. – 601 с.
5. Краснова Л. В. Характер і функції образів-домінант у Т. Шевченка / Л. В. Краснова // Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах України. – 1999. – №3. – С. 2–3.
6. Лагута О. Н. Учебный словарь стилистических терминов. Практические задания. Часть 1. Учебно-методическое пособие / О. Н. Лагута; отв. ред. Н. А. Лукьянова. – Новосибирск : Новосибирский госуниверситет, 1999. – 71 с.
7. Маланюк Є. Ф. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Є. Ф. Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – 496 с.

8. Мансурова А. В. Поэтика звукообразов в лирике М.Ю. Лермонтова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Мансурова Анна Васильевна. – Томск, 2004. – 195 с.
9. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу в поетиці Шекспіра / В. Г. Ніконова. – Дніпропетровськ : Видавництво ДУЕП, 2007. – 364 с.
10. Підкамінна Л. В. Епітети-церковнослов'янізми як засіб моделювання поетичної картини світу (на матеріалі поетичної творчості Т. Г. Шевченка) / Л. В. Підкамінна // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 110. – Т. 2. – С. 97–99.
11. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 472 с.
12. Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20-ти томах / М. Т. Рильський. – Київ : Наукова думка, 1988. Т. 18. – 1988. – 760 с.
13. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля – К., 2006. – 716 с.
14. Тараненко О. О. Образність / О. О. Тараненко // Українська мова : Енциклопедія / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – [2-ге вид., випр. і доп.]. – К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. Бажана, 2004. – 824 с. – С. 390 – 391.
15. Тичина П. Г. Зібрання творів у 12-ти т. Художні твори. Томи 1 – 7 / П. Г. Тичина. – К. : Наукова думка, 1983 – 1990. Т. 1: Поезії 1906 – 1934. – 1983. – 736 с.
16. Торсуева И. Г. Интонация и картина мира художественного текста / И. Г. Торсуева // Текст как отображение картины мира : сборник научных трудов / [редкол. : И. Г. Леонтьев (отв. ред) и др.]. – Выпуск 341. – М. : Моск. гос. ин-т ин. яз., 1989. – С. 5–11.
17. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М. : Альта-Принт, 2006. – VIII, 1239 с.
18. Фослер К. Позитивизм и идеализм в языкознании / К. Фослер // Звегинцев В. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях : в 2-х ч. – [2-е изд., доп.]. – Ч. 1. – М. : Учпедгиз, 1960. – С. 189–256.
19. Шкловский В. Б. Искусство как прием / В. Б. Шкловский // В. Б. Шкловский. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М. : Советский писатель, 1990. – 543 с. – С. 58–72.

Кабыш М.Ю., ст. преп., канд. филол. н.
Глуховский НПУ им. А. Довженко, Глухов

ЗВУКОВЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья посвящена исследованию актуальной стилистической проблемы звуковых образов стихотворений в лингвокультурологическом аспекте. На основе примеров из стихотворений украинских поэтов доказано, что одним из главных принципов создания писателями образов является принцип ассоциативно-образного восприятия звуков.

Ключевые слова: звуковой образ, лингвокультурологический аспект, фоностилистика, поэтическая картина мира, поэтическая речь.

Kabysh M.Y., s. lec., cand. phil. Sci.

Oleksandr Dovzhenko Glukhiv national pedagogical university, Glukhiv, Ukraine

SOUND IMAGES IN THE POETIC PICTURE OF THE WORLD OF THE UKRAINIAN ARTISTS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: THE LINGUISTICULTURAL ASPECT

The article is devoted to the study of the actual stylistic problem of sound images of poems in the linguistic and cultural aspect. Based on examples from the poems by Ukrainian poets, it is proved that one of the main principles of creating images by writers is the principle of associative-figurative perception of sounds.

Key words: *sound image, linguocultural aspect, phonostylistics, poetic picture of the world, poetic speech.*

УДК 821.01.00

Керимова Мелек Ферузовна, PhD (с.), психолог

Университет Хазар, Баку, Азербайджан

ПСИХИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВА НА ЧЕЛОВЕКА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ПРОЦЕССЕ ОБРАЗОВАНИЯ

В данной статье исследованы роль искусства в процессе обучения, необходимость его использования в современной системе образования, даются ответы на вопросы: для чего нужно искусство, какие потребности человека оно удовлетворяет, что собой представляет психологическое воздействие музыки как вида искусства на человека. Обсуждено также положительное воздействие на обучение таких особенностей искусства, как катарсис, самоактуализация, воспитательное воздействие.

Ключевые слова: *искусство, искусство и обучение.*

Последнее время стремительное развитие технологий проявляется заметными изменениями во всех сферах. Нынешние школьники, в отличие от предыдущих поколений, больше подвержены информационному потоку. Они, находясь в виртуальном мире, имеют возможность вплотную ознакомиться с культурой, географией, историей и т.д. любой страны.

Пользуясь технологиями, в частности, интернетом, мы не только отслеживаем танцы, музыку, народные песни и т.д. любых народов, но одновременно можем их изучать. В результате цифрового кодирования можно не только спокойно работать с графикой, видео, звуковым рядом, фотографиями, пространством и текстами, но и менять их. Формируя технологии, эти средства формируют нас. Использование этих средств в классе позволяет более живо строить урок, помогает активнее обращаться к органам чувств.

Однако это одновременно требует в процессе урока отводить больше места творческой деятельности. Создание на уроке обстановки, позволяющей ученику быть не пассивным слушателем, а активным участником, дает возможность успешного использования

© Керимова Мелек Ферузовна, 2017

любой сферы искусства. А то, как будут использованы эти сферы и как они будут увязаны с уроком, зависит от профессионализма педагога и его творческого подхода. Для использования искусства в процессе урока в первую очередь нужно четко представить механизм воздействия искусства, его окружение.

Воздействие искусства на жизнь человека можно рассматривать под различными призмами. Одним из функций искусства является деятельность человека. Она, меняя личность, в некоторой степени привлекает к деятельности других и меняет тех, кто ее отслеживает. Любое художественное произведение предстает перед нами как деятельность, как проявление внутреннего мира создавшего его лица. Но и читающего художественное произведение нельзя расценивать как пассивного читателя. Читатель также осуществляет определенную деятельность, пропускает мир героев, события через сито собственного внутреннего мира, оживляет в воображении образы, еще больше активизирует и совершенствует умственные процессы.

Таким образом, личность, представляющая произведение искусства, получающая от него пользу, постоянно активна и развивается. Деятельный человек ощущает жизнь более полно и содержательно. В этом смысле роль художественных произведений в процессе обучения и развитии мышления учащихся неизбежна. Учащийся, читающий художественное произведение, развивает не только способность чтения, но и способность мышления.

Обращаясь к исследованиям уровня влияния обучения искусству на учащихся, видно, что в большей степени положительное влияние исходит от использования музыки. Процесс обучения, чаще всего из-за своего однообразия, становится для учащихся утомительным. В этом смысле привлекает внимание исследование с участием 78 учащихся, проведенное сотрудниками университета Висконсин Шавом и Раучером. Так, они разделили 78 учащихся на три группы. Первая группа обучалась игре на фортепиано, вторая – работе с компьютерами, с третьей не проводилось никаких занятий.

Через шесть месяцев понятие пространства и времени у учащихся первой группы было выше на 34%, нежели в остальных двух. В одном из других исследований 66 детям были предложены умственный тест Stanford-Binet и тест музыкальной восприимчивости. В течение 30 недель им один раз в неделю в течение 75 минут преподавалась музыка. В конце исследования при оценке детей наблюдалось ускорение у них процессов обучения и восприятия (Bilhartz, Bruhn ve Olson, 1999).

Исследования показали, что музыка влияет на химию мозга, активацию ума, способность различать связи между объектами. Понятие «эффект Моцарта», используемое в психологической литературе, показывает важность музыки в обучении. Боуман и другие (2007) тоже отмечали влияние музыки Моцарта на слух и восприятие.

В общей сложности, положительное влияние классической музыки на умственные функции подтверждены многими исследованиями.

Влияние искусства на человека как источник духовного наслаждения

Искусство, выполняя гедонистическую функцию, хотя и является развлечением, одновременно отражает в себе очистительную и регулирующую функцию души человека. Искусство играет в жизни человека роль катарсиса. Человек в произведении искусства повторно отслеживает то, что произошло или происходит, находит соответствующие чувства в своем внутреннем мире и нравственно очищается. Получая нравственное

наслаждение, человек переживает положительные эмоции, что порождает положительное влияние в отношениях с окружением.

Психологическое влияние музыки как одного из видов искусства

Исторические корни использования психологического влияния искусства уходят в глубину древности. Так, мы являемся свидетелями того, что новорожденные дети разных народов засыпают под колыбельную матери. Построение колыбельной матери на музыкальной основе и ее положительное влияние на младенца – это констатируемый факт. Так, протяжное музыкальное пение матери, полное любви, действует на ребенка успокаивающе. Наглядным примером влияния на социальную, культурную и психологическую сферы человека является азан, который в мусульманских странах исполняется в установленные различные часы, и построенный на таких удобных музыкальных моментах, как Саба, Хиджаз, Ушшад, Раст, Нева. А фоновая музыка во время демонстрации фильмов или в театральных постановках еще больше усиливает их эмоциональные оттенки.

Хотя психология как наука, связанная с музыкальной психологией, дает достаточную информацию о долгосрочном влиянии музыки как вида искусства, в этой сфере исследований крайне мало. Музыка – это вид искусства, но одновременно это и наука. Ибн Сина (2004) помещает музыку (а, точнее, музыкальную теорию) в раздел математики, определяя ее как науку, изучающую звуки в их соотношении друг с другом и имеющую цель установления правил для создания композиции.

Кароли (1999) сравнивает человека, который любит слушать музыку, но не знает ее тонкостей, с туристом, который приезжает в чужую страну, получает удовольствие от увиденного, слушает чужую речь, но ничего не понимает.

Ведь не напрасно музыку принимают как пищу для души человека. Первых, кто в тюркском мире применил музыку как метод лечения, упоминают Локмана и его коллегу Давуда (М.Ö. 1055-974). Отмечается, что Локман лечил правителя по имени Саул лекарствами, тогда как Давуд сопровождал лечение звуками саза и молитвой исцеления (Копар, 2010).

Когда от мгновенных и оглушительных звуков ум человека устает, под ровную ритмичную музыку деятельность человека становится активной, напряженность в душе спадает. Музыкальные звуки, влияя на кортикальные (корковые) и супкортикальные части мозга человека, вызывают волнение, влияют на чувства и жизненную энергию.

Большой интерес вызывают исследования гормональных связей человека, слушающего музыку. Учан и Овайолу (2016, с.17) расценивают музыку как средство, регулирующее сердечный ритм, температуру тела и дыхание, уменьшающее беспокойство больных, получающих химическую терапию, улучшающее качество жизни. Привлекает внимание и то, что музыку применяют как метод лечения. В этой сфере исследования французского психиатра и невролога Филиппа Пинеля можно считать одними из первых.

Есть положительные результаты использования музыки, в частности, в лечении больных шизофренией, умственно отсталых людей и детей, больных аутизмом (Курт, 2006, с.20-21). Этот метод лечения музыкой привлек исследователей отсутствием побочных явлений и материальной необременительностью. Близость связи музыки и здоровья, использование успокаивающей музыки в стрессовых ситуациях сделали их неотъемлемой частью метода релаксации.

Как правило, при использовании музыки в качестве лечения применяются два варианта. В начальной стадии обоих вариантов, оценивающихся как активный и пассивный, предполагается участие ребенка и музыкального инструмента или же исполнение песни. Второй – пассивный – метод основывается на прослушивании музыки. В этом методе важными элементами являются соответствие соответствия музыкального инструмента, музыкального отрывка и выбранного времени для лечения (Yavuzer, 1992, с.220).

Музыка в лечении больных шизофренией тоже используется как альтернативный метод. По причине того, что у больных такого типа связь с окружающей средой слаба, мы часто сталкиваемся с картиной равнодушия, пугливости, приглушенности и отсутствия мотивации. Для изменения этой картины использование музыки дает хорошие результаты. Чобан, (2005, с.179) отмечает, что с помощью музыки он мог возвращать в реальность больных, которые отошли от окружающего мира.

При проведении музыкальной терапии с использованием электроэнцефалографа (ЭЭГ) во время различных ощущений наблюдался выброс эндорфинов, фиксировалось уменьшение страхов и беспокойства. Отмечается положительное влияние музыки и на сердечные ритмы, на регулирование дыхания, на снижение кровяного давления (Гекче, 2009).

Хотя механизмы влияния видов искусства различные, в любом случае они являются источником многоцветия, привязанности к жизни, умственной зрелости человека, способности получать удовольствие от красоты.

Искусство, будучи продуктом общественного сознания, в любой форме является отражением человеческого сознания. Сознание человека, подсознательные процессы, требования времени, потребности общественного сознания – все это находит отражение в искусстве. Что такое искусство и в чем его необходимость – это один из актуальных вопросов, который все время встает перед нами. Искусство, во все времена сохранявшее свою актуальность как часть культуры, веками под воздействием общества и народов по своей сути подвергалось постоянным изменениям. Эти изменения дали толчок к его продолжению в новом содержании. С развитием социальных классов в обществе и изменением социальных структур, образцы искусства тоже менялись по содержанию, в них находили отражение изменения и штрихи времени.

Как отмечает Моренонунда, в каждом человеке есть скрытый кладезь музыки, невидимое искусство, заторможенное движение в реальности и яркое движение в фантазиях.

Велика роль искусства и в управлении внутренними конфликтами и их новыми переживаниями. Для развития творчества и личности искусство – это сублимация и трансформация.

В искусстве создаются условия для взаимного единства процесса деятельности и общения. А это важно для формирования личности и плодотворной жизни. Наряду с оценением искусства как сферы деятельности, необходимо отметить влияние на эту сферу каждого фактора, влияющего на человека. Хотя образец искусства зависит от характера человека, его представляющего, неизбежно отражение в нем противоречий общества и эпохи, в которых живет мастер.

Искусство способно выразить намного больше эмоций, чем обеспеченная благополучная жизнь. Искусство – это потребность души человека. Люди в самых тяжелых условиях, даже в заключении хотят заниматься искусством. Если проследить историю

человечества, можно увидеть, что этнопсихологические качества различных народов отражены именно в образцах их искусства.

Произведение искусства, будь то картина художника, литературное художественное произведение, скульптура и т.д. в одно мгновение уводит нас в эпоху его создания, во внутренний мир его создателя. Искусство дало толчок многим сферам науки. Искусство не только порождает в нас чувство прекрасного, оно одновременно служит формированию положительного отношения к творчеству, красоте, чистоте, эстетическому воспитанию.

Наряду с пробуждением у человека сильных чувств от произведений искусства, это можно расценивать и как индивидуальный опыт для каждого человека. Но у внутреннего опыта нет связи лишь с наслаждением от произведения искусства. Влияние на жизнь человека опыта, полученного от произведений искусства, его внутренних и духовных чувств, всегда очень высоко. Произведения искусства не могут существовать независимо от потребностей человека. У искусства есть цель, и она удовлетворяет потребностям человека. Однако потребность, которую удовлетворяет искусство, нематериальна, она более всего духовна.

Искусство само по себе ни о чем не говорит – оно деятельно. Но нам кажется, что искусство, как плод труда человека, все же пытается донести до нас что-то. Даже если искусство молчит, мы сами под его влиянием что-то говорим, обогащаем свое мировоззрение. Смысл, выносимый нами из произведения искусства, имеет прочную связь с прошлым, индивидуальным опытом и внутренним миром личности и в этом плане воздействие произведения искусства на человека должно восприниматься как индивидуальный опыт.

Человечество всегда задумывалось над тем, что отличает произведение искусства от других произведений, какие качества отличают мастера от других людей. В произведении искусства наряду с такими качествами, как способность обучать, воспитывать, есть и такие, как переживание эстетического наслаждения, и человек, сам того не сознавая, принимает его величие как свое. Искусство, порождая высокое эстетическое наслаждение, удовлетворяет духовные потребности человека. Эстетическое наслаждение от искусства во все времена были манящими и осязаемыми сферами.

Отражение в искусстве находит и необходимость процесса деятельности и общения в превращении человека в личность. Влияние на искусство и его сферы всех факторов, влияющих на человека, неизбежно. Хотя образец искусства зависит от характера человека, его представляющего, неизбежно отражение в нем противоречий общества и эпохи, в которых живет мастер.

Согласно Ортеге-и-Гассету (Г. Аббасова, 2012), новое искусство в старом мире старается спасти людей от тягот жизни, вдохнуть в них свежие силы, пропагандирует всегда новые идеи. Произведения искусства вызывают в человеке удовлетворенность, эстетическое наслаждение и переживание.

Как результат, может быть предложено нижеследующее:

1. Делая выводы из положительного влияния искусства на процесс обучения, пользуясь различными видами искусства в преподавании предметов, важно обогатить учебный процесс и повысить количество и качество уроков, сделать их запоминающихся.

2. Заниматься каким-либо видом искусства – это средство показать силу своего творчества. В этом смысле творческая деятельность человека создает почву для раскрытия своего таланта и сопереживания положительных эмоций. А в процессе обучения создание положительных ощущений приведет к повышению интереса к предмету, усилению удовольствия от обучения, больше мотивирует учащихся.

3. Важно для формирования эстетического вкуса у детей с малого возраста просвещать их семьи, повышать их интерес к искусству.

Таким образом, роль искусства в жизни человека, механизм его психологического влияния наряду с вовлечением человека получать удовольствие от жизни в то же время возвышает его. Творческий человек может открыть путь не только для положительного изменения самого себя, но и своего окружения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аббасова Гызылгюль С. *Соавтор* З. Дж. Гаджиев. Социальная философия/ Г.С. Аббасова. – Баку: Изд. Айна, 2001. – 500 с.
2. Наджафов Адиль. Искусство и здоровье / А.Наджафов. – Баку: Изд. ГИА, 1989. – 144 с.
3. Bilhartz, Tery D., Bruhn, Rick A., Olson, Judith E. – The Effect of Early Music Training On Child Cognitive Development Journal of Applied Developmental Psychology–Vol. 20– Nr. 4. –1999. 615–636 p.
4. Birgül Aydın. Tıbbi Sanat Terapisi/ Aydın B.–T.: Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar 4(1), 2012. – 69-83 s.
5. Çoban Adnan. Müzikoterapi, Ruh Sağlığı İçin Müzikle Tedavi/ Adnan Ç. İstanbul.: Timaş Yayınları, 2005. – 320 s.
6. Edwards D. Art Therapy/ D. Edwards. – London.: Sage Publications, 2004. –161 p.
7. Ализаде Гусейн. Эстетика / Ред. Э.Заманова; // Г.Ализаде. – Б.: Изд. Наука НАНА Институт философии и политика-правовых исследований, 2007. –380 с.
8. Асадов Адиль. Философия красоты: сущность и его телесное воплощение в свете спиритуалистического аристократизма/ А.Асадов.: – Баку: Изд. Нурлан, 2005. – 500 с.
9. Kurt, Gürcan, Zihinsel Engelli Çocuklarda, Müzik Dinlemenin Öğrenme Üzerindeki Etkisi/ G.Kurt. – İstanbul.: 2006. – 250 с.
10. Malchiodi C.A. Breaking the silence: Art therapy with children from violent homes. New York.: Brunner/ Mazel 1990. – 214 p.
11. Uçan Özlem, Ovayolu Nimet. Müzik ve Tıpta Kullanımı/ Ö.Uçan,N.Ovayolu Fırat Sağlık Hizmetleri Dergisi –1 – 3– 2006. –14–22 s.
12. Yavuzer Haluk, Çocuk Psikolojisi/ H.Yavuzer. – İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, – 344 s.
13. Боров Юрий. Эстетика/ Ю. Боров. – Баку: Изд. Тахсил, 2010. – 253 с.
14. Moreno J.J. İçimizdeki Müziği Eylemek Müzik Terapisi ve Psikodrama/ İzmir.: Atadost Matbaacılık, 2001. – 344 s.
15. Корытин А.И. Арт-терапия-Новые горизонты/ А.И Корытин – Москва.: Изд. Когито-центр, 2006. – 337 с.
16. Корытин А.И. Хрестоматия серия Арт-терапия/ А.И Корытин –Петербург.: Изд. Питер-Санк, 2001. – 318 с

17. Коротина А.И. Телесно-ориентированной Техники Арт-терапии Психотерапия/ А.И. Коротин – Москва, 2011. –128 с

Керимова Мелек Ферузівна, PhD (с.), психолог
Університет Хазар, Баку, Азербайджан

ПСИХІЧНИЙ ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ЛЮДИНУ І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ У ПРОЦЕСІ ОСВІТИ

У даній статті досліджено роль мистецтва у процесі освіти, необхідність його використання у сучасній системі освіти, даються відповіді на питання: для чого потрібне мистецтво, які потреби людини воно задовольняє, що собою являє психічний вплив музики як виду мистецтва на людину. Обговорений також позитивний вплив на навчання таких особливостей мистецтва як катарсис, самоактуалізація; виховний вплив.

Ключові слова: мистецтво, мистецтво і навчання.

Kerimova Melek, Ph.D candidate
Khazar university, Baku, Azerbaijan

PSYCHOLOGICAL IMPACT OF ART ON THE HUMAN BEING AND ITS IMPORTANCE IN THE EDUCATION PROCESS

This article explores the role of art in the learning process, the need for its use in the modern education system, why it is needed, what human needs in terms of artistic satisfaction, what the psychological impact of music as an art form on a human being is. We also discuss the positive impact of the active use of such art features as catharsis, self-actualization, educational impact in teaching.

Key words: art, art and education.

УДК 811.161.1'42

Палатовская Е., канд. филол. наук, доцент

Киевский национальный лингвистический университет, Киев

**СИНТАКСИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ЧЛЕНЕНИЯ УСТНОГО
НАУЧНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА
(ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)**

В статье описан психолингвистический эксперимент по сегментированию устного научно-профессионального дискурса на синтаксические единицы с последующим анкетированием, проведенный в группе испытуемых-филологов. Статистическая обработка и анализ результатов эксперимента позволил выделить основные стратегии его членения – макростратегию и микростратегию, определить критерии, на которые опирались испытуемые, выбирая данные стратегии, а также наметить пути дальнейшего изучения синтаксиса устного научно-профессионального дискурса в когнитивных процессах его порождения и восприятия.

Ключевые слова: синтаксис, устный научно-профессиональный дискурс, сегментирование, микростратегия, макростратегия, порождение, восприятие.

Устойчивый интерес ученых к синтаксису звучащей речи возник ещё в середине XX века, однако, несмотря на большое количество работ, посвященных данной теме (см. исследования С.В.Андреевой, Н.В.Богдановой, Е.А.Земской, А.А.Кибрика, О.А.Лаптевой, В.И.Подлеской, О.Б.Сиротининой, Н.С.Филипповой и мн. др.), многие вопросы до сих пор остаются нерешёнными и требуют продолжения исследований. В русле современного когнитивно-дискурсивного направления особый интерес представляет проблема сегментации устного дискурса на синтаксические единицы и определение их места в ментальной грамматике говорящих и грамматического статуса в поверхностном синтаксисе.

В данной статье описан психолингвистический эксперимент по сегментированию устного научно-профессионального дискурса, при помощи которого стало возможным определение синтаксических стратегий такого членения с позиции слушателя. В процессе восприятия устной речи существенную роль играют различные факторы: 1) грамматическая организация звучащего текста; 2) его прагмалингвистическая направленность; 3) социолингвистические особенности слушателей и 4) их психологическое и физиологические состояние в момент восприятия дискурса. Данные факторы особенно важны в научно-профессиональной коммуникации, где однозначность восприятия является необходимым условием для постижения истины и дальнейшей дискурсивной деятельности

ее участников, поэтому по возможности они были учтены в процессе подготовки данного эксперимента.

Рабочая гипотеза состояла в экспериментальном подтверждении положения, выдвинутого в своё время А.А. Леонтьевым: «Понимание текста – это процесс перевода смысла этого текста в любую другую форму его закрепления. <...> Чем больше данный текст ориентирован на определенный узкий способ понимания, тем более однозначна его интерпретация. Таков, в общем случае, научный текст и особенно учебный» [2, с. 97]. Иными словами, при восприятии и понимании устного научно-профессионального дискурса специалисты в данной области знаний, обладая достаточно высокой коммуникативной компетенцией, сличают услышанное с хранящимися у них в памяти семантико-синтаксическими моделями, усвоенными в процессе естественного овладения языком и обучения и не испытывают особых трудностей в идентификации синтаксических единиц, из которых он состоит.

Цель эксперимента: определить стратегии членения научно-профессионального дискурса на синтаксические единицы, установить лингвистические критерии, на которые опирались испытуемые (ии.), выбирая ту или иную стратегию, а также определить наиболее «устойчивые» синтаксические связи, которые при членении дискурса сохранялись большинством ии.

Для определения синтаксических стратегий членения устного научно-профессионального дискурса во время его восприятия «на слух», использовалась следующая методика проведения психолингвистического эксперимента, который проводился в два этапа.

На **первом этапе** ии. для восприятия «на слух» была предложена видеозапись мини-лекции М.А.Кронгауза «Язык в Интернете», представленная в рамках Интернет-проекта «ПостНаука» [2]. Лекция была прочитана без опоры на письменный текст, темп речи горящего был достаточно быстрым.

Кроме этого, была подготовлена письменная расшифровка текста лекции без интонационной разметки и границ сегментного членения. Вначале слушатели должны были прослушать видеозапись мини-лекции полностью, вникнуть в ее содержание, не делая никаких пометок. В ходе второго прослушивания ии. отмечали методом пунктирования предложения и, по возможности, неконечные предикации. Этот метод вполне применим, когда исследователя, как в нашем случае, интересует прежде всего синтаксическая составляющая дискурса. Кроме того, методическое преимущество такого эксперимента состоит в том, что он позволяет использовать одновременное участие достаточно большого количества ии.

На **втором этапе** эксперимента ии. была предложена анкета, цель которой состояла в том, чтобы выяснить, какие из традиционных критериев (семантический, синтаксический, интонационный или паузальный) стали определяющими в вычленении предложения из потока звучащей речи, а также выяснить источники трудностей, возникающих при сегментировании устного дискурса.

Всего в эксперименте приняли участие – 50 ии.

Характеристика испытуемых. В группу ии. вошли студенты магистратуры специальности «русский язык и литература, иностранный язык» Института филологии Киевского национального университета им. Т.Шевченко и студенты 4 – 5 курса специальности «русский язык и мировая литература, иностранный язык» Харьковского национального

педагогического университета им. Г.С. Сковороды (30 ии.). Выбор испытуемых прошел с учетом следующих критериев: 1) предлагаемая в качестве экспериментального материала мини-лекция соотносится с будущей специальностью ии. и посвящена актуальной проблеме современной лингвистики; 2) она невелика по объему (общий объем звучания – 10 мин. / 1280 словоупотреблений); 3) испытуемые являются достаточно однородной профессионально ориентированной аудиторией: они имеют приблизительно одинаковый возраст и уже получили базовое филологическое образование; 4) после обработки данных, полученных в ходе эксперимента, ответы испытуемых начали повторяться, поэтому мы посчитали количество участников эксперимента достаточным.

Результаты эксперимента. Статистическая обработка полученных ии. данных на **первом этапе** эксперимента включала следующий алгоритм действий: составление таблицы статистического ряда на основе ответов испытуемых в абсолютных величинах, установление на его основании средней величины количества предложений и вычисление стандартного отклонения от средней величины.

Полученная средняя величина составила 62,9 предложений, а стандартное отклонение – 8,6 от средней величины. Думается, что такой достаточно высокий показатель стандартного отклонения обусловлен несколькими причинами. Первая причина имеет «физический» характер и состоит в особенностях технических условий проведения эксперимента (наличие внешнего шума, отвлечение внимания испытуемых друг на друга, их физическое состояние в момент проведения эксперимента и др.), что сказалось на восприятии звукового сигнала. Вторая причина состоит в «экологической» валидности эксперимента, т.е. восприятие дискурса отличалось от естественных условий – было одновременно и акустическим, и визуальным (это ии. отметили в своих анкетах), а поставленная задача (сегментация текста на синтаксические единицы в ограниченных жесткими временными рамками условиях) оказалась слишком большой нагрузкой на когнитивный аппарат участников эксперимента, что привело к изменению стратегий членения текста по ходу продвижения дискурса.

В первые минуты эксперимента большинство ии., еще не испытывая усталости от напряжения, связанного с одновременным восприятием текста и необходимостью его письменной сегментации, пытались членить его на известные им из письменной речи единицы, соответствующие кодифицированному литературному языку (именно в начале текстовой расшифровки наблюдается наибольшее количество совпадений в ответах ии.). В дальнейшем участники эксперимента начали менять стратегии сегментирования. Большая часть ии. (около 70%) использовала, по нашему определению, *макростратегию*, т.е. поставила на первое место семантический критерий, выделяя по сути не предложения, а смысловые единства, объединенные одним топиком (микротемой). Остальные же (около 30% ии.), видимо, ориентировались прежде всего на интонацию говорящего и дробили текст на более мелкие составляющие – отдельные предикации, сохраняя, однако, в большинстве случаев двухкомпонентные предложения с подчинительной связью и разрушая бессоюзные и сочинительные связи. Такое членение мы определили как *микростратегию*.

Результаты исследования показали, что границы членения между отдельными типами предложений совпали у большинства ии., независимо от выбранной ими стратегии:

1. Все ии. (100%) определили три простые предложения-риторические вопросы, присутствующие в тексте, которые можно легко вычленить из дискурса благодаря наличию специфической вопросительной интонации:

1) *В чем необычность условий в Интернете?;* 2) *И как это влияет на язык?;* 3) *Насколько строго противопоставление между устной и письменной речью?*

2. Ии. установили одинаковые границы в предложениях, как простых, так и элементарных сложных (более 70% совпадений), соответствующих структурным схемам КЛЯ, которые представляли собой как бы «авторское резюме» или же сигнализировали о переходе к новой микротеме. В этих случаях с левой стороны предложения «сигналами» о наличии границы между предложениями являлись различные лексические маркеры (*таким образом, причем и др.*), а в конце предложения наблюдалась достаточно длительная пауза в речи говорящего: 1) **Таким образом/** *письменная речь в Интернете оказалась многомерной;* 2) **Таким образом/** *письменная речь менее эмоциональна/ и в диалоге это очень сильно ощущается;* 3) **Причем** *язык изменяется на наших глазах и очень быстро//*

3. Наличие ощутимо длительной паузы позволило большинству ии. (около 80%) выделить парцелированную конструкцию, присутствовавшую в тексте: *Но главное / что мы воспринимаем глазами эту речь / но при этом вот эта письменная / нормальная письменная речь / во многом напоминает устную // И с точки зрения структуры / и с точки зрения лексики //*

4. Практически все ии. на протяжении эксперимента сохраняли цельность сложно-подчиненных конструкций, в которых семантические отношения между предикациями легко определялись благодаря постпозитивно расположенным придаточным и использованию доминантных средств связи (*который, потому что, что, для того чтобы, где*), что делало их достаточно «прозрачными» для восприятия. Например:

1) *Ну/ например/ это мысли собеседника/ **которые** он как бы скрывает//* 2) *Интересно наблюдать за объектом / **который** живой / **который** живет / изменяется и что-то с ним происходит //* 3) *Я / естественно / говорю не обо всем Интернете / **потому что** есть корпоративные сайты и сайт Президента / **где** вполне традиционный письменный язык//*

Наибольшая вариативность наблюдалась при сегментации предложений, в которых присутствовали предикации с анафорическими сочинительными союзами *и, но, а*, так как из-за достаточно быстрого темпа речи и отсутствия четко выраженного интонирования трудно было определить принадлежность предикации с соответствующим союзом к предыдущей или последующей единице дискурса.

Сегменты с вводными конструкциями, дискурсивными словами, разными видами повторов и «паузами обдумывания» (хезитациями) также затрудняли восприятие и являлись дополнительными факторами вариативности членения дискурса. В этих случаях ии., которые придерживались *макростратегии*, членили дискурс на многоступенчатые полипредикативные структуры, которые характеризуются завершенностью топика, логическим единством, смысловой и синтаксической спаянностью компонентов. Например: ***Это** совершенно новые условия/ **и я думаю/** что сегодня одна из основных задач лингвиста довольно примитивна/ **это** просто фиксация этих явлений/ а дальше их надо пытаться интерпретировать/ причем **вот эта** ситуация дает замечательную возможность связывания условий коммуникации/ и **изменений языка/** ведь когда **мы** изучаем*

изменения в языке/ то как правило/ мы не очень интересуемся причинами / мы просто фиксируем/ что изменилось в языке//

Ии., которые придерживались *микростратегии*, в неоднозначных случаях больше ориентировались на интонацию говорящего, превращая, таким образом, в предложение любую единицу, содержащую, как правило, предикат.

Анализ результатов анкетирования на **втором этапе** эксперимента показал, что при определении границ предложения критерии, характеризующие предложение как отдельную языковую единицу, ии. распределили следующим образом: 1) *семантический* критерий (смысловая завершенность); 2) *интонационная завершенность*; 3) *наличие более длительной паузы*; 4) *синтаксический* критерий оказался на последнем месте: 33% ии. ответили, что синтаксическая организация предложения вообще не влияла на их сегментацию дискурса.

Думается, что при сегментации дискурса участники эксперимента, безусловно, не думали о конкретной синтаксической организации того или иного предложения. Однако анализ работ ии. на первом этапе свидетельствует о том, что подавляющее большинство выделенных ими сегментов всё же обусловлены семантико-синтаксической организацией дискурса. Иными словами, грамматическая структура в большинстве случаев «навязывала» ии. границы сегментирования, и, думается, не последнюю роль в этом сыграла достаточно высокая лингвистическая компетенция участников эксперимента, а также наличие перед глазами письменной версии текста, которая в некоторой степени нарушала чистоту эксперимента. На это указали и сами ии., отвечая на вопрос анкеты о том, что мешало им членить текст на предложения.

Среди причин, вызывавших затруднения при сегментации дискурса на предложения, были названы следующие: 1) быстрый темп речи говорящего, неполный стиль произношения; 2) паузы физиологического характера и паузы «обдумывания»; 3) частое отсутствие интонации завершенности, вызванное быстрым темпом изложения; 4) сочинительные союзы; 5) наличие множества вводных и дискурсивных слов, вставных конструкций; 6) смысловая завершенность конструкций не всегда совпадала с интонационной; 7) визуально воспринимаемый письменный текст, который заставлял думать о пунктуационных правилах, мешая выполнению задания; 8) при выполнении задания в быстром темпе, возникала идея разграничивать смысловые блоки, а не предложения.

Выводы.

1. Статистическая обработка полученных ответов ии. позволяет говорить, во-первых, о достаточно высоком статусе предложения как единицы синтаксиса при восприятии устного научно-профессионального дискурса – в ответах более 40% ии. количество выделенных предложений находится рядом со средним значением, а во-вторых, о том, что синтаксическая организация дискурса как бы сама определяла границы членения. Это, по-видимому, является прямым следствием влияния письменного научного языка на устный язык и достаточно высокого уровня языковой компетенции испытуемых-филологов.

2. На расхождения в сегментировании дискурса ии. повлияли, как нам представляется, факторы спонтанности его восприятия и быстрого темпа речи, который был обусловлен временной ограниченностью дискурса в формате мини-лекции, а также личностные характеристики слушающих, их физическое и эмоциональное состояние в момент коммуникации. Наличие перед глазами письменной версии (без границ сегментного

членения) звучащего текста нарушало экологическую валидность проведенного эксперимента и увеличивало нагрузку на когнитивный аппарат испытуемых, т.к. слуховое и зрительное восприятие существенно отличаются друг от друга для их качественного опознавания адресатом на уровне интроспекции. Это повлияло на изменение стратегий членения текста по ходу продвижения дискурса: одни (большинство ии.) предпочли макростратегию, выделяя смысловые блоки, другие – микростратегию, сегментируя текст на элементарные предикации.

3. Таким образом, при восприятии текста «на слух» существенно увеличилась доля полипредикативных синтаксических конструкций. Относительно стабильным остался процент сложноподчиненных предложений с «прозрачной» структурно-семантической организацией, а количество сочинительных и бессоюзных сложных предложений значительно уменьшился за счет разрушения этих связей, увеличив таким образом процент простых предложений или вхождение данных конструкций в состав полипредикативных образований.

4. В случае речевых сбоев или других факторов, затрудняющих восприятие звучащей речи, практически все ии. увеличивали протяженность предложения, выделяя по сути не предложения, а структурно-семантические комплексы, объединенные единой микротемой. Думается, что это было необходимо слушателям для понимания смысла данного сегмента. Неслучайно 78% ии. назвали определяющим именно семантический критерий, которым они руководствовались при сегментации дискурса на предложения. Интонационный критерий и наличие более длительной паузы, которые традиционно относятся к ведущим при членении устного дискурса на предложения, как показал эксперимент, весьма вариативны при спонтанном восприятии сообщения. Исследования, проводимые в этом направлении в последние годы (см., напр., в раб. [3, 4 и др.]), убедительно доказали, что в процессе спонтанного говорения семантико-синтаксические единства могут быть разорваны паузами даже в местах сильных синтаксических связей, например, после подчинительного или сочинительного союза (когнитивные паузы обдумывания, физиологические паузы вдоха/выдоха и т.д.). Это может затруднять восприятие, в общем и целом не влияя на понимание адресатом смысла сообщения. В этих случаях в сознании воспринимающего текст актуализируются структурные схемы сильных подчинительных связей, а сочинительные и бессоюзные связи могут разрушаться, приводя к вариативности в членении дискурса на синтаксические единицы разными испытуемыми.

Таким образом, проведение психолингвистического эксперимента по сегментированию научно-профессионального дискурса на синтаксические единицы студентами-филологами позволило определить когнитивные стратегии, которые выбрали ии., с учетом всех необходимых составляющих – социолингвистической, психологической и физиологической. Результаты описанного эксперимента дают основание предполагать, что при восприятии научно-профессионального дискурса (особенно при наличии перед глазами ии. уже порожденного текста) основой сегментирования как в макро-, так и в микростратегии лежит семантико-синтаксическая организация текста, при которой сохраняются «сильные» синтаксические связи (подчинение) и разрушаются «слабые» – сочинение и бессоюзие. Задачей дальнейших исследований является изучение семантических зависимостей между ментальными и языковыми средствами выражения синтаксических связей в устном модуле научно-профессионального дискурса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики / А.А. Леонтьев. – М.: Смысл, 1997. – 287 с.
2. Лекции [Электронный ресурс]// Режим доступа: <https://postnauka.ru/lectures>.
3. Рыко А.И., Степанова С.Б. Стратегии членения спонтанной речи на синтаксические единицы // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. – Вып. 8 (15).– М.: РГГУ, 2009.– С. 438–443.
4. Нигматулина Ю.О., Риехакайнен Е.И. Паузация в русской спонтанной речи: взгляд с позиций говорящего и слушающего/ Ю.О. Нигматулина, Е.И. Риехакайнен // VI междунар. конф. по когнитивной науке: Тезисы докладов. – Калининград, 2014.– С. 736–737.

Палатовська О., канд. філол. наук, доцент
Київський національний лінгвістичний університет, Київ

СИНТАКСИЧНІ СТРАТЕГІЇ ЧЛЕНУВАННЯ УСОГО НАУКОВО-ПРОФЕСІЙНОГО ДИСКУРСУ (ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ)

У статті описано психолінгвістичний експеримент з сегментування усного науково-професійного дискурсу на синтаксичні одиниці з наступним анкетуванням, який відбувся у групі випробувачів-філологів. Статистична обробка та аналіз результатів експерименту дозволив виявити основні стратегії його членування – макро- і мікростратегії, з'ясувати критерії, на які спиралися випробувачі, обираючи ту чи іншу стратегію, а також визначити шляхи подальшого вивчення синтаксису усного науково-професійного дискурсу в когнітивних процесах його породження і сприйняття.

Ключові слова: синтаксис, усний науково-професійний дискурс, сегментування, мікростратегія, макростратегія, породження, сприйняття.

Palatovska O., PhD, associate professor
Kyiv national linguistic university, Kyiv, Ukraine

SYNTAX STRATEGIES OF SEGMENTATION OF THE ORAL SCIENTIFIC-PROFESSIONAL DISCOURSE (EXPERIMENTAL STUDY)

This paper describes the psycholinguistic experiment for segmentation of oral scientific-professional discourse into syntax units that was followed by the survey of the group of philologists who participated in the experiment. Statistical processing and analysis of the results of the experiment made it possible to distinguish two main strategies for its division – macro and micro strategies that allowed to determine the criteria on which the subjects relied on when choosing these strategies, and to outline ways to further study oral scientific and professional discourse in the cognitive processes of its generation and perception.

Key words: oral scientific-professional discourse, segmentation, macro strategy, micro strategy, generation, perception.

«ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА В ПАРОДИЙНОМ ДИСКУРСЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Самое загадочное произведение Шекспира «Гамлет» постоянно является объектом театральных и кино интерпретаций, адаптаций, а также литературных пародий. В эпоху модернизма и постмодернизма объем научных теорий, нередко тенденциозных, и ученых дискуссий, посвященных выдающейся трагедии, постоянно расширяется, становясь тоже предметом пародий. В статье анализируются особенности таких пародий на материале десятой главы известного модернистского романа Дж. Джойса «Улисс» и впервые исследуемого постмодернистского текста американского культуролога и писателя А. Аза Бергера «Дело Гамлета». Трагедия Шекспира в этих произведениях выступает как вторичный сюжет, метатекст или как пародийный дискурс в новой оригинальной интерпретации.

Ключевые слова: «Гамлет», Шекспир, пародия, метажанр, интерпретация, адаптация, шекспироведение, ирония.

Постановка проблемы. Самое сложное и загадочное произведение Шекспира трагедия «Гамлет» является постоянным объектом многочисленных театральных и кино интерпретаций и адаптаций. Каждый крупный режиссер стремится поставить своего Гамлета, амбициозность актеров проявлялась в возможности сыграть своего Гамлета. Став одним из самых известных и цитируемых произведений мировой литературы и театра, «Гамлет» вызвал к жизни также множество пародий. Их авторы, следуя классическому сюжету, акцентируют ключевые моменты, которые у всех на слуху, например, встреча Гамлета с Призраком, Гамлет и Гертруда, монолог «Быть или не быть», многочисленные фразы героев, ставшие афоризмами, сцену – мышеловку, кровавый финал, либо имитируют в комических целях авторский стиль, изображают главного героя в духе бурлеска или трагедии. Так, еще в 1810 году было написано Пулом «Гамлет – трагедия», Марк Твен имитировал известный монолог Гамлета в своем романе «Приключения Геккельберри Финна, у английского драматурга начала XX века У. Гилберта была пьеса «Розенкранц и Гильденстерн» (1903), МакТьернана «Последнее действие героя» (McTiernan's «Last Action Hero») (1993), Р. Натана «Ночь в Эльсиноре». У Ф. Кривина есть пародия «Тень отца Гамлета», трагедия К. Чуковского трагедии Шекспира в стиле детских произведений автора и др.

Слово «пародия» происходит от греческого *para* – около, рядом, возле, *ode* – песня, т.е. песня наизнанку или перепев, комическая переделка, комическое подражание хорошо известному художественному произведению. Изучению собственно жанра пародии посвящена большая научная литература: О.М. Фрейденберг «Происхождение пародии», статья А. Морозова «Пародия как литературный жанр», Ю. Тынянова «О пародии», и др., в которых рассматриваются разновидности пародии, ее направленность, функции, виды, разрабатывается терминологический аппарат.

Свое определение драматической пародии дал С.Пави в «Словаре театра»: это «пьеса или ее фрагмент, иронически видоизменяющие предшествующий им текст, высмеивающий его при помощи самых разных комических приемов» [1, с.217]. Рассмотрев разные точки зрения ученых прошлого и нынешнего века на пародию, литературовед О.А.Сысоева полагает, что «литературная пародия – один из видов вторичных текстов, метажанр, в котором доминирующей является авторская установка на определенный тип общения с адресатом (латентная адресация); объектом изображения (вторым планом) пародии является другое произведение, художественные приемы какого-либо писателя, тематика, идейное содержание, жанр, целое литературное направление и тому подобное, целью – эстетическая критика указанного объекта, осуществляемая средствами иронической стилизации»[2]. Ю.Тынянов в своей статье «О пародии» отметил, что первичный текст или его автор нередко безразличны для пародиста, однако «них макет – очень удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще»[5, с.290].

Пародии многовариантны, среди них существуют не только пародии на само выдающиеся и широко известное произведение литературы, но и на разрастающийся круг его интерпретаторов, как ученых, так и обычных читателей. Известно, что изучение «Гамлета» представляет целый научный раздел в шекспироведении. Исследователи трагедии нередко оказываются слишком тенденциозными, настаивая на правоте собственной интерпретации произведения, что становится прекрасным предметом для пародирования. Однако такой вариант пародий не стал еще предметом серьезного изучения.

Цель данной статьи – рассмотреть модернистскую и постмодернистскую пародии на литературные сообщества, занимающиеся Шекспиром, на материале десятой главы «Сцилла и Харибда» эпохального романа Дж.Джойса «Улисс» и произведения «Дело Гамлета», написанного в 1998 г. американским профессором – культурологом из университета Сан Франциско Артуром Аза Бергером, выявляя особенности пародийного дискурса подобных интерпретаций.

Актуальность статьи заключается в обращении к проблеме использования трагедии Шекспира «Гамлет» в современном пародийном дискурсе.

Мэтр модернизма Джеймс Джойс, создатель романа «потока сознания», был глубоким знатоком Шекспира, читал в Триесте лекции о его творчестве, которые были выдержаны в духе «психоанализа». Правда, он отрицал влияние на себя Фрейда и Юнга и других теоретиков, которые надолго увлекли многих литературоведов, а поэтому чувствовал себя более раскованным и ироничным по отношению к научным оппонентам. Шекспировские аллюзии пронизывают весь текст романа, однако десятая глава полностью посвящена английскому барду.

Местом действия в десятой главе романа Джойса является Национальная библиотека, где в два часа дня собирается общество интеллектуалов во главе с одним из главных героев романа Стивеном Дедалусом на диспут о Шекспире и «Гамлете». Выступления, реплики, отдельные высказывания участников встречи, на первый взгляд, представляют сумбурный поток сознания, включающий цитаты из разных текстов, в том числе шекспировских, обрывочные фразы, неожиданные ассоциации с историей, философскими трудами, культурой и искусством и т.д. Например: «Все это чисто академические вопросы, – провещал Рассел из своего темного угла, – о том, кто такой Гамлет – сам Шекспир или Яков Первый или же Эссекс. Споры церковников об историчности Иисуса.

Искусство призвано раскрывать нам идеи, духовные сущности, лишённые формы. Краеугольный вопрос о произведении искусства – какова глубина жизни, породившей его. Живопись Гюстава Моро – это живопись идей. Речи Гамлета, глубочайшие стихи Шелли дают нашему сознанию приобщиться вечной премудрости, платоновскому миру идей. А все прочее – праздномыслие учеников для учеников» [3, с. 104]. Такой монолог явно нуждается в серьезном комментировании, чем собственно занимаются исследователи творчества Джойса и его «Улисса». Однако, с нашей точки зрения, подобные «потоки» мысли являются блестящей пародией на способ общения гуманитариев разных мастей: историков, философов, филологов, пародией на своеобразие часто ведущихся в таком сообществе научных споров, мало доступных неопитам и неискушенным слушателям. Джойс не скрывает своей иронии, представляя в комическом пародийном ключе отдельных представителей научного сборища. Это подлинники интеллектуалы типа Стивена, накопившие огромный багаж знаний, позволяющий им свободно оперировать фактами, цитатами, выдвигать свои гипотезы и прочее. Есть и новички в науке, старательные ученики, как герой Супер, который не расстается со своим блокнотом, конспектируя умные речи старших коллег. Есть и ученые – дилетанты, которые иногда к месту и не к месту вставляют свои реплики или оппонировать выступающим. Выдержанный в пародийном стиле научный спор о Шекспире и Гамлете блестяще демонстрирует специфику гуманитарного подхода к явлениям. Обретенные книжные знания ведут к особому способу ассоциативного мышления, множественности интерпретаций отдельных фактов, из которых возникают обобщения провидческого плана. Так, обсуждение гамлетовской темы носит в романе как бы стихийный и непредсказуемый характер, например, от упоминания стихов Малларме о Гамлете перебрасывается мостик к постановке трагедии во французской провинции под названием «Гамлет, рассеянный» с нагромождением трупов в конце представления, а интеллектуал Стивен завершает эти рассуждения такой сентенцией: «Роберт Грин назвал его палачом души, – молвил Стивен. Недаром он был сын мясника, который помахивал своим топором да поплевывал в ладонь. Девять жизней заплачено за одну – за жизнь его отца. Отче наш иже еси во чистилище. Гамлеты в хаки стреляют без колебаний. Кровавая бойня пятого акта – предвидение концлагеря, воспетого Суинберном» [3, с.105]. Следует заметить, что Дж.Джойс, во многом с помощью иронии создает необходимую дистанцию между непостижимым глубинным смыслом текста оригинала и подчас поверхностными или остроумно – неожиданными его интерпретациями всеми участниками диспута, тем самым достигая необходимого пародийного эффекта в изображении подобных дискуссий, но не отрицает их полезности для познания сути бытия и самого научного знания. Можно согласиться с мнением литературоведа А.В. Млечко, который отмечал, что такого рода пародия может выступать «как своеобразная форма памяти, не «крушение кумиров», не заполнение пустующих форм новым содержанием, но их творческое обыгрывание, вживление в их казавшуюся мертвую плоть новых смыслов. Пародия как второе дыхание искусства» [6].

«Дело Гамлета» А.Бергера можно бесспорно отнести к постмодернистской пародии. Это, согласно определению С.Пави, «метадискурс на тему основного произведения» [1, с.218], довольно сложно сконструированная двойная пародия. С одной стороны, это «интеллектуальный детектив», который предстает в функции «пародируемого» жанра со всеми вытекающими особенностями: преступником, мотивом преступления, жертвами,

сыщиком, а с другой – остроумная пародия на научное сообщество современных гамлетоведов и их широко распространенные концепции трагедии Шекспира.

Главный герой произведения, от имени которого излагается криминальная история, – профессор Агостино Глиома, редактор на протяжении 30 лет журнала, изучающего творчество и пьесы Шекспира, решил, что его собираются сместить или уничтожить коллеги – профессора, постоянные авторы данного издания. И он начинает действовать на опережение, маскируясь под внешность одного из коллег, в надежде замести следы, убивает трех своих потенциальных врагов, затем расправляется с остальными с помощью бомбы. Инспектор Соломон Хантер со своим помощником начинают расследование. Общась с пока еще живыми свидетелями из редколлегии, он попадает в мир шекспировского текста, сложный и поначалу для него совершенно непонятный. Однако, несмотря на изобретательность преступника, Хантеру удается его вычислить. Но на этом «исповедь убийцы» обрывается.

Шекспировская трагедия, многочисленные цитаты и сцены из нее выступают в качестве вторичного текста или метатекста по отношению к основному, пародирующему, с одной стороны, сам жанр детектива, а с другой – стиль ученых дискуссий и направленность теоретических измышлений о трагедии «Гамлет», широко распространенных в зарубежном шекспироведении, их представителей и адептов. Текст А.Бергера фактически «включает в себя одновременно и пародирующий и пародируемый текст, которые отделены некоторой критической дистанцией, отмеченной иронией» [1, с.218]. Развертывание сюжета в «Деле Гамлета» предполагает поэтапное методичное и хитроумное исполнение героем акта устранения своих конкурентов. Узловые места и мотивы этого сюжета повторяют и даже сохраняют последовательность сцен шекспировской трагедии. Та же подозрительность героя, размышления о мести, медлительность в исполнении задуманного, умение скрывать свои намерения и маскировать содеянное, гора трупов в конце и т.д.

Своим преступным замыслам редактор Агостино придает социально значимую мотивацию. Он идет на убийство не только из-за страха разрушения собственной карьеры, а скорее из желания избавить свой журнал и его читателей от «разного рода ультрамодного мусора», «интеллектуальных отходов академических писак – карьеристов, которые хотят использовать Шекспира для достижения своих мелких амбиций» [4]. [Перевод мой – Н.С.] Свою миссию он сопоставляет с гамлетовской, избирает в качестве эпиграфа для осуществления своей цели известное высказывание шекспировского героя: «Мир расшатался, и страшней всего. Что я рожден восстановить его». Именно на несоответствии высоких намерений и глубинных переживаний шекспировского Гамлета, пытающегося постичь масштабы зла и его преодолеть, и эгоистичных, мелких, корыстных целей редактора – убийцы, явно с завышенной самооценкой, возникает сатирический и пародийный характер всего произведения американского автора. К такой «механизации определенного приема», по терминологии Ю.Тынянова, Бергер прибегает на протяжении всего повествования, завершая его знаменитой шекспировской ремаркой, несущей, как известно, глубокий философский смысл: «а дальше – тишина». Для Агостино приведенная цитата имеет только одно значение: неизбежность наказания за совершенные преступления.

Пародирование детективного жанра осуществляется автором с помощью травестийного использования второго плана – собственно трагедии Шекспира. Она постоянно

«просвечивает» сквозь новый текст, контрастируя с современным криминальным сюжетом, что вносит в пародию дополнительный сатирический эффект. Однако Бергер не ограничивается, только пародией на детектив, как уже отмечалось выше, а направляет свою критику на определенных представителей науки, рьяно отстаивающих свои собственные концепции и не желающих признавать иные точки зрения. В этом случае цитаты из текста Шекспира постоянно используются как аргументация для теорий того или иного исследователя и как прием пародирования «научных» дискурсов и многочисленных интерпретаций. Сообщество «гамлетоведов» достаточно пестрое и автором сатирически индивидуализировано. Это Меланья Юнг – представительница фрейдистского подхода. «Она верила, что Гамлет страдал эдиповым комплексом. Хотя она сама страдала комплексами – вулканическая личность, жаждущая добра» [4]. Или Борис Кельнеров, марксистский критик, «который ожидает, когда народ совершит революцию и избавит всех от ненавистной буржуазии. Гамлет для него идеальный пример героя – революционера, который поможет свергнуть капиталистическую систему и установить социалистическое общество»[4]. Анастасия Спивак – Троцкая, критик – феминистка. «Она выступает против маскулинного фаллистического общества, в котором она вынужденно живет и борется за освобождение женщин от мужского доминирования» [4]. Профессор – индиец из Калькутты представляет структуралистский подход, утверждая, что Гамлет занимает срединное положение между народом и Клавдием. «Подобно Гамлету, он бросает стрелы обвинения против своей несчастной судьбы» [4]. Есть еще представитель социологической критики, рецептивной, исторической. Даже в подборе имен заложен пародийный принцип, например, намек на советскую критику (Борис), Спивак – Троцкая (на феминистку Клару Цеткин, например), Анна Софи Кристена (Кристева – теоретик интертекстуальности). Каждый из них нетерпимо относится к мнению другого, тем не менее все любят так называемые регулярные «дружеские обеды» за одним столом, за которыми многократно повторяются заученные аргументы в пользу своих концепций: «...каждый из гостей, стараясь казаться сердечным и дружелюбным, подкалывал других, делал тонкие завуалированные насюки и неуклюже парировал чужие идеи». И далее автор иронично резюмирует: «Такое, конечно, происходит во все времена в приличных университетах» [4].

Текст А.Бергера отвечает особенностям литературы постмодернизма, он интертекстуален по своей сути, наполнен иронией и сарказмом, многочисленными скрытыми и явными цитатами, как из текста трагедии, так и из научных опусов. Однако, оценивая «Дело Гамлета» в целом, можно согласиться с мнением канадской исследовательницы Линды Хатчеон, которая писала, что «пародировать не значит разрушать прошлое: в природе пародии сосуществует стремление сохранить традицию со стремлением усомниться в ней»[7].

Выводы. Таким образом, в двух проанализированных произведениях трагедия Шекспира «Гамлет» выступает не как объект пародии, а как хорошо известный сюжет для других пародийных дискурсов, приобретая при этом в новом контексте оригинальную интерпретацию. Это позволяет согласиться с мнением Ю.Тынянова, о том, что пародия не имеет цели осмеяния оригинала, а функционирует как прием отталкивания и трансформации в современной литературе и науке, как «рычаг» борьбы «нового» со «старым».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Пави П. Словарь театра [пер. с фр.] / П.Пави – Москва: Прогресс. – 1991. – 504с.
2. Сысоева О.А. Литературная пародия: проблема жанра. – 2013. [Электронная версия] – Режим доступа к статье: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-parodiya-problema-zhanra>
3. Джойс, Джеймс. Улисс. /Дж.Джойс //Иностранная литература. – №5, – 1989.
4. Berger, Arthur Asa. The Hamlet Case or The Murders at the MLA. /A.A. Berger – 1998. [Электронная версия] – Режим доступа к статье: <http://www.worldcat.org/title/hamlet-case-the-murders-at-the-mla/oclc/50996200>
5. Тынянов Ю. Н. О пародии. – //Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. – 574 с. – С. 284-309.
6. Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В.В. Набокова. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2000. – 188 с.
7. Hutcheon L. Irony, Nostalgia, and the Postmodern [Электронная версия] – Режим доступа к статье: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinpr.html>.

Сімейкіна Н.М., канд. філол.наук, доцент
Харківська державна академія культури, Харків

«ГАМЛЕТ» ШЕКСПІРА У ПАРОДІЙНОМУ ДИСКУРСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Найзагадковіший твір Шекспіра «Гамлет» є постійним об'єктом театральних, кіноінтерпретацій, адаптацій, а також літературних пародій. У добу модернізму та постмодернізму об'єм наукових теорій, нерідко тенденційних, та вчених дискусій, присвячених відомій трагедії, постійно зростає, вони також стають предметом пародій. У статті розглядаються особливості таких пародій на матеріалі аналізу десятої глави відомого модерністського роману Дж. Джойса «Улісс» та вперше уведеного у науковий обіг постмодерністського тексту американського культуролога та письменника А. Аза Бергера «Справа Гамлета». Трагедія Шекспіра у цих творах служить як допоміжний сюжет, метатекст або пародійний дискурс в новій оригінальній інтерпретації.

Ключові слова: «Гамлет», Шекспір, пародія, метажанр, інтерпретація, адаптація, шекспірознавство, іронія.

Semeykina N., PhD (Philology), associate prof.
State academy of culture, Kharkiv, Ukraine

SHAKESPEARE'S "HAMLET" IN PARODY DISCOURSE OF INTERPRETATION

The most mysterious work by Shakespeare "Hamlet" is a constant object of theatrical and cinema interpretations, adaptations, and also literary parodies. During the era of modernism and postmodernism the amount of tendentious scientific theories and scientific discussions devoted to the outstanding tragedy is constantly extending and they also become a subject of the parody. In the article features of such parodies are studied basing our analysis on Chapter 10 of the famous modernist novel by J.Joyce "Ulysses" and for the first time investigated postmodern text by the American culturologist and the writer A.Aza Berger "The Hamlet

Case". *Shakespeare's tragedy in these works acts as an auxiliary plot, a metatext or as a parody discourse in a new original interpretation.*

Key words: «Hamlet», Shakespeare, parody, metagenre, interpretation, adaptation, Shakespeare Studies, irony.

УДК 821.161.2.09

Скорина Л.В., канд. філол. наук, доцент

Черкаський національний університет ім. Б.Хмельницького, Черкаси

УКРАЇНЬКА ЕПІГРАФІСТИКА 20-Х РОКІВ ХХ СТ.: РЕПЕРТУАР, ТИПОЛОГІЯ, ФУНКЦІЇ НАДТЕКСТОВИХ ЦИТАТ

У статті головна увага зосереджується на тенденціях побутування української епіграфістики 20-х років ХХ ст. Досліджується репертуар епіграфів, їх джерела, форми репрезентації, зв'язок із текстом, функції. До аналізу залучено 240 мотто з творів класиків художнього письменства й призабутих нині авторів. Найбільша кількість епіграфів зафіксована у творчості В.Еллана (55), М.Зерова (30) й Остапа Вишні (25). Джерела надтекстових цитат різноманітні: Біблія, український фольклор, вітчизняне й світове письменство, афоризми, анекдоти, цитати з газет, фрагменти розмов тощо. До окремої групи віднесені ідеологічні мотто (з творів В. Леніна, Й. Сталіна, Л. Троцького тощо). З'ясовано, що найчастіше українські письменники 1920-х, добираючи епіграфи, апелюють до творів П. Тичини (17), О. Пушкіна (7), Т. Шевченка (6), М. Гоголя (6), С. Єсеніна (6), І.Франка (5).

Ключові слова: *інтертекстуальність, паратекстуальність, комунікація, епіграф, прототекст, типологія, форми репрезентації, функції, зв'язок з текстом, українська література 20-х років ХХ ст.*

У дослідженнях, присвячених проблемам інтертекстуальності, епіграф трактується як важливий елемент структури художнього тексту, що бере активну участь у конструюванні сенсу, кидає виклик читачеві, вимагаючи від нього активної евристичної діяльності. На відміну від інших різновидів епітексту, він сприймається як поліфонічний, полісеміотичний феномен.

Вивчення епіграфів має давню традицію. Класикою епіграфології ХХ ст. стали праці літературознавців М.Алексєєва, С.Бочарова, Г.Гуковського, Ю. Івакіна, О. Крамара, С.Кржижановського, Н.Кузьміної, А.Кулагіна, Ю.Лотмана, А. Ткаченка, Б.Шкловського, Д.Якубовича, лінгвістів І.Арнольд, Н.Жирмунської, О.Попової, А.Храмченкова, Г.Чумакова та ін. Нині в українському літературознавстві наявні принагідні рефлексії про семантику й функції епіграфів у творчості окремих письменників. Дослідження особливостей побутування епіграфів у українському письменстві 1920-х рр. ще не було об'єктом системних студій, це зумовило **актуальність** і певну новизну пропонованої

статті. *Мета статті* – дослідити особливості української епіграфістики 1920-х рр., визначити типологію, форми й функції надтекстових цитат.

У процесі дослідження в українській літературі 1920-х рр. було виявлено 240 епіграфів. З'ясовано, що найбільша кількість мотто наявна в ліричних і малих ліро-епічних творах – 126, 85 мотто зафіксовано в епічних творах; 18 – у поемах; 9 – у збірках (6 – у поетичних, 3 – у прозових). Найменше – лише 2 епіграфи – у драматичних творах (так, Л. Старицька-Черняхівська в історичній трагедії «Іван Мазепа» наводить мотто із пісні «Ой горе чайці, чайці небозі, / Що вивела діти при битій дорозі», авторство окремі дослідники приписують І. Мазепі, у п'єсі вона анонсована як народна; у першодруці п'єси *Ave, Maria*) (1923 р.) Я. Мамонтова також був епіграф – цитата Ф. Ніцше: «*Wohlan! Wohlauf! Ihr höheren Menschen! Nun erst kreiβt der Berg der Menschen – Zukunft. Gott starb: nun wollen wir, daβ der Uebermensch lebe*», однак у подальших виданнях мотто зникло).

Найбільша кількість епіграфів зареєстрована у творчості В.Еллана (55), М.Зерова (30) й Остапа Вишні (25). По 12 епіграфів зафіксовано у доробку М.Рильського і Ю.Яновського, у В. Підмогильного – 8, К.Гордієнка й І. Микитенка – 7, В.Сосюри й М. Хвильового – по 6 (наразі бралися до уваги лише художні твори, ще 23 епіграфи – у памфлетах письменника), у Л. Чернова – 5. Усього в процесі дослідження простудійована творчість 50 авторів (серед яких – і класики, й призабуті нині письменники). Значна кількість мотто в доробку В.Еллана й Остапа Вишні зумовлена тим, що письменники в сатирично-гумористичних творах вказували факт, що став вихідним моментом для розгортання художньої рефлексії, а також джерело інформації: «з газет», «з телеграм», «радіо», «з розмови» тощо.

Як слушно зауважила О.Куцевол, під час дослідження епіграфів «важливо звертати увагу на джерело епіграфічної цитати, оскільки його вибір опосередковано характеризує рівень освіченості, інтелекту, духовності письменника, дає уявлення про спрямованість його філософських, політичних, релігійних, моральних позицій, читацьких і культурно-естетичних інтересів» [5]. Джерела надтекстових цитат в українській епіграфістиці 1920-х – найрізноманітніші: Біблія, фольклор, українське й світове письменство, афоризми, анекдоти, цитати з газет, фрагменти розмов тощо. Зокрема, виявлено лише 5 інтертекстем біблійного походження – 3 у поезії М.Зерова, по одній – у М.Рильського й В.Підмогильного. Мова йде про парцельовані афоризми без атрибуції, розпізнавання яких не є ускладненим, адже Біблія – один із «ядерних» текстів, добре відомих читачам. Прикметно, що всі ці мотто фігурують у творах, що датуються 1919-1922 рр., у письменстві середини й другої половини ХХ ст. вони відсутні (вочевидь, це пов'язано з тим, що в країні провадилася активна антирелігійна пропаганда). До цієї тематичної групи примикає також епіграф із Талмуду, який В.Підмогильний наводить у романі «Місто», аби чіткіше окреслити специфіку проблематики й художнього конфлікту: «Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п'є: як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє» [7 : 308]. Джерелами фольклорних епіграфів (6 інтертекстем) є пісні, колядка, переказ, прислів'я та приказки.

Найширше представлені в епіграфістиці 1920-х мотто літературного походження. Українська література (65 інтертекстем) включає: апелюючи до давнього письменства (києворуських і козацьких літописів, «Повчання Володимира Мономаха дітям»,

творів Г.Сковороди); творів класиків української літератури (Т.Шевченка, М.Гоголя, І.Франка, Лесі Українки, Л.Глібова й К.Білиловського) й сучасників (В.Еллана, Д.Загула, М.Хвильового, П.Тичини, М.Йогансена, М.Семенка, Ю.Яновського, Я.Мамонтова, Г.Шкурупія, Т.Осьмачки, М.Драй-Хмари, М.Рильського). Впливом ідеологічних і геополітичних факторів зумовлена значна репрезентація в епіграфістиці 1920-х рр. російської літератури (30 епіграфів), представленої надтекстовими цитатами з творів О.Пушкіна, М.Лермонтова, Ф.Тютчева, М.Некрасова, а також С.Єсеніна, О.Блока, М.Кузміна, І.Анненського, В.Іванова, В.Александровського, В.Маяковського та ін. Для порівняння – література іншого сусіда, з яким Україну пов'язували непрості перипетії спільної історії й тісні культурні контакти, – Польщі представлена одним епіграфом із твору А.Міцкевича (у поемі М. Рильського). Мотто з античного письменства (7 інтертекстем) прогнозовано фігурують у віршах М.Зерова (з Овідія і Горация, Гомерової «Одиссеї»), а також у Ю.Яновського (із Горация). Світове письменство репрезентоване 15 інтертекстемами: з англійської літератури – 5, німецької – 4, французької – 2, іспанської – 1. Поодинокими є звертання до східної літератури – творів Гафіза (В.Поліщук), Сааді (М.Хвильовий), Мігірі-хатун (Н.Щербина).

До окремої групи виокремлені ідеологічні епіграфи (7) – цитати з творів В.Леніна, Й.Сталіна, Л.Троцького, А.Луначарського, промови С. Орджонікідзе, революційних пісень. Якщо М.Хвильовий часто наводить такі мотто у памфлетах – як аргумент у літературній дискусії чи тезу, із якою він сперечається, то частина письменників, близьких до ВУСППу, застосовує їх у художніх текстах. Наприкінці 1920-х такі епіграфи стають своєрідною етикетною формулою, що дозволяє засвідчити лояльність до влади. Зрідка для підтвердження міркувань про вічні проблеми буття письменників 1920-х апелюють до творів філософів: Епікура (Г. Шкурупія), Геракліта (В. Поліщук), Конфуція (К. Гордієнко), Ніцше (Я. Мамонтов, В. Підмогильний). Джерелами епіграфів були також висловлювання критиків, анекдоти, пісні, афоризми, фрагменти телеграм, підслуханих розмов, оповідань очевидців, газетних статей, листів, факти тощо. Також в українській літературі 1920-х маємо один приклад графічного епіграфу: у поезії С.Бена «Дороги» в ролі епіграфу фігурує малюнок Ван Гога [2 : 49]. В оповіданні «Біля гори Мітрадат» [1 : 87] І. Багрянний застосовує вигаданий епіграф – фрагмент із щоденника головного героя; ще два приклади вигаданих мотто зафіксовані у творах Ю.Яновського.

До окремої групи Н. Кузьміна пропонує зараховувати автоепіграфи. Дослідниця вказує, що «феномен автоепіграфа (як приклад явища автоцитатації) доводить, що твір, відокремившись від свого творця, живе власним життям, стає об'єктивною даністю, рухаючись разом із ним в часі й одночасно фіксуючи, закріплюючи унікальний стан душі у певний момент історичного часу. Автоепіграфи, на наш погляд, породжені необхідністю утвердити неперервність, континуальність духовного розвитку особистості через співкладання різних (дискретних) синхронних станів» [4 : 144-145]. Так, В. Еллан (Блакитний) у поезії «Я знаю» (1921) наводить у ролі мотто перші два рядки власного вірша «Любов – кошмар, любов – наруга» (1915). Цей епіграф увиразнює емоційний пафос вірша, ретранслює провідний мотив – губність і, водночас, бажаність кохання. Найчастіше до цього різновиду епіграфів апелює Л. Чернов, у його доробку виявлено 4 мотто такого типу, наприклад, у «кіно-симфонії» «Харків» він цитує в епіграфі рядки з власної поеми «Кобзар на мотоциклі»: «Хай загине хохлацька

Україна! – / І натомість / Україна нова – / Україна динам і бензину / Розпочне світові жнива» [9 : 52].

Добираючи епіграфи, українські письменники 1920-х найчастіше апелюють до творів П.Тичини (17 епіграфів), О.Пушкіна (7), Т.Шевченка (6), М.Гоголя (6), С.Сєніна (6), І.Франка (5), М.Хвильового (4), О.Блока (4), Гете (3) тощо. 2 епіграфи – з творів Г.Сковороди, М.Йогансена, М.Семенка, Ю.Яновського, М.Лермонтова, І.Анненського. Частотність звернення до творчості того чи того письменника залежить від різних факторів. Так, активність апелювання до творчості П.Тичини пов'язана, як здається, з його популярністю в письменницькому середовищі й різногранністю таланту («попутників» більше цікавила його рання творчість, «пролетарських поетів» – «революційні» вірші). Передбачувані є й пієтет до творчості класиків – О. Пушкіна, Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Франка. Переадресація до творів М.Хвильового зумовлена його позицією лідера літературного процесу 1920-х рр. Назагал, в епіграфістиці, як і в дедикології, помітну роль відіграють не лише семантика й емоційна наснага протексту, а й особисті контакти, літературні зацікавлення, перекладацькі інтереси митців тощо.

Обсяг епіграфів традиційно варіюється від одного слова (словосполучення, речення) до завершеного твору. В українській епіграфістиці 1920-х рр. чотири рази в мотто наводиться згадка про твір, з якого автор запозичував мотиви чи образи (напр., у сонетах М.Зєрова із циклу «Мотиви Одисеї» фігурують покликання на відповідні пісні Гомерівської епопеї; алюзивні епіграфи присутні також у сонетах неокласика «Лотофаги», «Лестригони»). Дванадцять разів в епіграфістиці 1920-х фігурують словосполучення; особливо помітні такі епіграфи в поезії неокласиків М.Зєрова (напр., «Благообразний Іосиф») й М.Рильського («Сладок свѣтъ...», «Мудрощі бджіл»). Письменники не вказують автора прецедентного висловлювання чи його джерело, даючи можливість читачеві самому його впізнати. По аналогії до присвят-шифтерів, які ділять читачьку аудиторію на дві частини: тих, хто знає адресата, й тих, хто його не знає, можна вести мову про епіграфи-шифтери, котрі здатний розпізнати лише підготовлений читач – «ідеальний співрозмовник» автора.

Традиційний обсяг прозових і поетичних епіграфів – один – два рядки, строфа. Здебільшого мова йде про завершені висловлювання, що містять важливу для інтерпретації твору інформацію; ці епіграфи відносно самостійні, мають високу експліцитну енергію (Н.Кузьміна). Подібна закономірність простежується і в епіграфістиці 1920-х. У текстах вказаного періоду було виявлено 105 поетичних епіграфів і 119 прозових. При цитуванні поезій в епіграфи були винесені висловлювання обсягом від 1 до 19 рядків, найчастіше письменники застосовують дворядкові надтекстові цитати (38), майже однакова кількість однорядкових і чотирирядкових мотто – відповідно 27 / 24. Для порівняння: 3-рядкові епіграфи зустрічаються 5 разів, 5-рядкові – 3, 8-рядкові – 3; 6, 7, 9 і 10-рядкові – по 1 разу (такий обсяг надтекстових цитат може бути пов'язаний, по-перше, із цитуванням творів, що мають відповідну строфічну організацію; по-друге, з тим, що автор вибирає з протексту ту частину висловлювання, яка найчіткіше підкреслює його творчий задум). Подібне тяжіння до компактності вислову в епіграфах помітне і в прозових мотто: доміантною формою є епіграфи з одного речення – 78 прикладів, з двох речень – 23, з трьох – 8, чотирьох – 7, п'яти, семи, дев'яти – по 1. Найбільшим за обсягом в українській літературі 1920-х є мотто до восьмого розділу роману Гео Шкурупія «Двері в день» [10

: 479] – мова йде про поезію Михайля Семенка «Кондуктор» (текст твору – 18 рядків – наведений повністю).

Мовна форма епіграфів варіюється залежно від авторської настанови. Так, у письменстві 1920-х виявлено 5 епіграфів старослов'янською (у творах М.Зерова, М.Рильського, І.Дніпровського), 5 латиномовних (у М.Зерова, М.Хвильового, Ю.Яновського), 5 – німецькою (у М.Зерова, Д.Загула, Ю.Яновського, Я. Мамонтова), по 1 – англійською (у Ю.Яновського) та італійською (у М.Зерова). При цьому М.Зеров, наприклад, не подає перекладу іншомовних епіграфів (його твори зорієнтовані на освіченого читача, який зрозуміє сенс мотто без додаткових пояснень); а Д.Загул наводить в епіграфі цитату мовою оригіналу й одразу подає її переклад. Найчастіше письменники перекладають мотто, дбаючи про те, аби їх зміст був максимально прозорим для читачів. Епіграфи з російської літератури зазвичай наводяться мовою оригіналу. Виняток – повість К. Гордієнка «Гнила Печериця», у якій мотто з творів М.Гоголя українізовані (між іншим, подібна практика поширюється й на епіграфи з праць класиків «марксистму-ленінізму»: цитати з творів В.Леніна, Й.Сталіна наведені українською мовою; можливо, це було пов'язане з політикою «коренізації», завданням якої було поширення ідей комунізму серед найширших верств населення, при цьому мова сприймалася як засіб маніпуляції суспільною свідомістю).

Зазвичай письменники апелюють в епіграфах до відомих текстів (творів класиків світового письменства, які широко вивчалися в дореволюційних гімназіях і пореволюційних школах та університетах; а доробку українських письменників – давніших і сучасних). Однак зрідка можна натрапити на мотто з творів, про які читач нічого не чув. Як «екзотизм» виглядають у європоцентричній літературі 1920-х мотто із східної поезії. Так само «екзотичними» видаються нині й покликання на твори представників ВУСППу – ВОАППУ (більшість письменників цього кола загубилася у вирі часу, однак у 1920-х їхні імена були «на слуху» й не виникало жодних проблем із розпізнаванням надтекстових цитат, ідентифікацією їх авторів).

Традиційною є ситуація, коли автор обирає до свого твору одну надтекстову цитату; однак трапляються випадки, коли поруч співіснують кілька мотто (як слушно вказує Н.Кузьміна, тут частіше мовиться про ліричний цикл чи поему). «Діалогічні» взаємини між такими епіграфами зазвичай зводяться або до еквівалентності, або до опозиції [4 : 145]. Застосування у творі одночасно двох епіграфів не є рідкістю – таких прикладів в українському письменстві 1920-х зафіксовано шість: наприклад, у поезії В.Сосюри «Відповідь» присутні епіграфи з творів О.Блока й П.Тичини; у новелі «Редактор Карюк» М.Хвильового – з П.Тичини й В.Александровського (символічно, що у Сосюри на першому місці – епіграф із російської літератури, а у Хвильового – український). В.Поліщук у збірці «Козуб ягід» наводить мотто з Геракліта й Сковороди. В.Підмогильний в оповіданні «Проблема хліба» покликається на думку Ніцше й біблійний афоризм; у «Місті» – на Талмуд і роман А.Франса «Таїс Афіньська»; у «Невеличкій драмі» автор наводить епіграфи з творів К.Біліловського і Ю.Яновського (при цьому белетрист розгортає гру з читачем, пропонуючи йому самостійно визначити, про чий «дуже сентиментальний роман» і «дуже гарний роман» йде мова). Рідкісними є випадки застосування трьох і більше епіграфів. Так, три епіграфи до одного твору маємо в циклі І. Микитенка «Епохи» [6 : 443]: перший (рядки П.Тичини: «Людство промовляє / Трьома розтрубами фанфар – Шевченко, Утгмен, Верхарн») ретранслює тезу про велич і світове значення творчості

Т.Шевченка (про якого і йдеться в поезіях циклу); два інших епіграфи – цитати Т.Шевченка й В.Леніна. Прикметно, що навіть у циклі віршів, присвячених Кобзареві, автор не зміг утриматися від славослів'я на адресу «вождя всіх часів і народів». Усі три епіграфи працюють за принципом взаємодоповнення. Три епіграфи маємо також у поезії М.Зерова «Ріг Вернигори» (афоризм «*Quasi una fantasia*»), короткий фрагмент «Поучення» Володимира Мономаха й цитата з Біблійної «Книги Йова»), при цьому кожен з епіграфів містить певну важливу інформацію (перший підкреслює фантазійний характер художньої образності; другий: «Добра хочю брати в Руській землі» – відтінює патріотичні почуття ліричного суб'єкта, третій: «Есть древу надежда...», – увиразнює провідний мотив, думку про невмирущість народу). Найбільша кількість епіграфів (4) зафіксована в романі Ю.Яновського «Майстер корабля». Усі мотто наведені мовою оригіналу (російською, німецькою, англійською, латиною), їх поєднують мотиви мандрів, випробувань, образи моря, кораблів і моряків.

У питанні про визначення типологічних груп епіграфів нині немає одностайності. За різними критеріями пропонується розрізняти, наприклад, автосемантичні та синсемантичні епіграфи. Розуміння перших не вимагає від реципієнта глибоких знань про прототекст (достатньо розшифувати передане в епіграфі «повідомлення»); інтерпретація других неможлива без певних базових знань про прототекст (такими є більшість епіграфів М.Зерова). До автосемантичних епіграфів відносять завершені тексти – прислів'я, приказки, загадки, вірші, мініатюри тощо (чи не найпоказовішим прикладом такого мотто є згадана вище поезія М.Семенка «Кондуктор», обрана за епіграф до роману Гео Шкурупія «Двері в день»).

М.Челецька, зважаючи на стилістичну, ритмічну, емотивну, філософську, композиційну специфіку вираження епіграфа в художньому тексті, запропонувала викремлювати камертонні (настроєві), лейтмотивні (тематичні), ритмічні / неритмічні, риторичні, закличні, ремінісцентні / алюзійні (точні / неточні за характером цитування) епіграфи [8]. Характерною прикметою *камертонного епіграфа* є обов'язкове повторення його в тексті у формі ремінісценції, алюзії, цитати, наскрізного мотиву або символу. У функції камертону застосовується епіграф із поезії П.Тичини у вірші В.Руніна «Вітрові України» (перегук із прототекстом відбувається у заголовку, заспівних і фінальних рядках твору). Повтор епіграфу маємо також у поезії М.Зерова «Безсмертя» (епіграф «Утешся: не увял Овидиев венец» – перші рядки твору: «Вінець Овідія довіку не зів'яне» [3 : 82]).

В основі *тематичного епіграфа* – певна проблема / ідея, яку автор розгортає у тексті і яка спричинилася до його написання. Прикладом такого мотто можуть бути рядки В.Еллана: «За життя розплата тільки кров'ю, Тільки смертю переможеш смерть», – які Б.Антоненко-Давидович наводить на початку повісті «Смерть». Цей вислів став своєрідним «символом віри» головного героя повісті Костя Горобенка. Тематичними є також обидва епіграфи у романі В.Підмогильного «Місто», їх принципове значення для тлумачення твору полягає в тому, що вони застерігають читача не обмежуватися інтерпретацією проблеми завоювання героєм міста (і містом – героя), пропонуючи натомість звернути увагу на ще одну важливу грань художньої проблематики – співіснування в душі людини добра й зла (тваринного і янгольського). В усмішках Остапа Вишні більшість епіграфів вказує на життєву ситуацію чи газетну статтю, з якої автор запозичив матеріал для свого твору. У романі В.Підмогильного

«Невеличка драма» епіграф із роману Ю.Яновського «Майстер корабля»: «...Прийде час, коли ця жінка буде відчувати себе дівчиною, звичність і знання любовних утіх залишаться в ній, як згадка про давно читану, недозволену книгу. Вона відродиться для нового життя» [7 : 539], – виконує функцію антиципації, натякаючи реципієнтові на любовну драму Марти Висоцької і її подальше духовне відродження.

Зважаючи на специфіку діалогічних взаємин між епіграфом і твором, О.Козицька визначає наступні типи діалогічної взаємодії на основі близькості / відмінності смислових позицій епіграфа й тексту твору. Так, дослідниця розмежовує наступні типи діалогічних взаємин у системі «епіграф – текст»: *унісон* (позиції епіграфа і тексту близькі, як, наприклад, у «Місті» В.Підмогильного), *розвиток теми* (між епіграфом і текстом виникають взаємини теми й варіації), *полеміка і дистанція* (передбачає відмінність позицій епіграфа й тексту). Перші два різновиди є найбільш продуктивними, тому логічно було б звернутися до двох останніх. Зазвичай, коли йдеться про епіграфи з творів класичної літератури, письменники трактують їх як певне авторитетне джерело, застосовують для підтвердження власних міркувань та аргументів, однак і ситуація творчої полеміки – також не рідкість. Для прикладу, можемо звернутися до другої поезії М. Зерова із циклу «Сонетоїди». Епіграф до твору неокласик запозичив із поезії Ф.Тютчева «Цицерон»: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые». На відміну від Тютчева, якому не пощастило стати обсерватором епохальних подій, М.Зеров і його ліричний суб'єкт були свідками падіння Російської імперії і формування на її уламках СРСР. Подібні картини лише для стороннього спостерігача виглядають як величне історичне видовище, сучасники ж відчували не велич, а перевтому. Спізнавши прокляття «жити в епоху змін», ліричний суб'єкт М.Зерова прагне «щасливих днів / Філістерства і супокою...» Дискутуючи з Тютчевим, поет заявляє: «Блажен, хто «рокові» часи / Не почував на власній шкурі / І бачив явища понури / В аспекті втіхи і краси, – / Знав революцію з фасаду, / Не відав труса ані гладу» [3 : 71].

Епіграф є поліфункціональним текстовим елементом. Дослідники традиційно виокремлюють дві найважливіші групи функцій, пов'язаних із моделлю автора й читача. Найперше, надтекстова цитата є маркером ерудованості письменника (можна вести мову про наступну закономірність: чим більша кількість і чим різноманітнішими є епіграфи, тим більш ерудованим видається письменник, наочний приклад – творчість М.Зерова, М.Рильського; однак ця закономірність не має «зворотної сили», адже відсутність чи незначна кількість епіграфів у творчості автора не обов'язково є показником його неосвіченості – навряд чи можна було б запідозрити в цьому, скажімо, П.Філіповича, М.Драй-Хмару чи П.Тичину; незначна кількість епіграфів у доробку цих митців мотивується особливостями їхньої індивідуальної творчої манери). З моделлю автора пов'язані також функції передачі важливої ідейно-тематичної інформації; лірична (розкриття почуттів, емоцій автора та його особистісного ставлення до зображуваного), декларування власних мистецьких позицій (як-от у збірці М.Рильського «Крізь бурю й сніг» мотто – рядки з поезії І.Франка «Semper tūo» – увиразне естетичне кредо поета), культурно-естетичних і читацьких смаків і вподобань тощо. З моделлю реципієнта пов'язані функції пробудження інтересу до авторського твору й першоджерела цитати; взаємодії асоціативних тезаурисів письменника й читача; впливу на його

свідомість; програмування сприйняття нового твору кризь призму раніше відомого; емоційного налаштування на певну тональність тощо.

Висновки. На цьому етапі дослідження в українській літературі 1920-х рр. виявлено 240 епіграфів. З'ясовано, що найбільша їх кількість присутня в ліриці й малих ліро-епічних творах (126), 85 мотто – в епічних творах; 18 – у поемах, 9 – у збірках (6 – у поетичних, 3 – у прозових). Найменше епіграфів виявлено у драматичних творах – лише 2. Найбільша кількість епіграфів зареєстрована у творчості В.Еллана – 55; у М.Зерова – 30, Остапа Вишні – 25. Джерела надтекстових цитат в українській епіграфістиці 1920-х – найрізноманітніші: Біблія, український фольклор, українське й світове письменство, афоризми, анекдоти, цитати з газет і розмов тощо. До окремої групи виокремлюємо ідеологічні епіграфи (7) з творів В.Леніна, Й.Сталіна, Л.Троцького, А.Луначарського тощо (особливо вони актуалізуються наприкінці 1920-х рр.). Найчастіше українські письменники, добираючи епіграфи, апелюють до творів П.Тичини (17 епіграфів), О.Пушкіна (7), Т.Шевченка (6), М.Гоголя (6), С.Єсеніна (6), І.Франка (5), М.Хвильового (4), О.Блока (4), Гете (3) тощо. По 2 епіграфи – із творів Г.Сковороди, М.Йогансена, М.Семенка, Ю.Яновського, М.Лермонтова й І.Анненського. Традиційний обсяг прозових і поетичних епіграфів – рядок, двовірш чи строфа. Здебільшого це завершені висловлювання, що містять важливу для інтерпретації твору інформацію. Переважна частина письменників апелює в епіграфах до добре відомих текстів, однак інколи трапляються в епіграфістиці й екзотичні мотто з творів маловідомих авторів. Традиційною в епіграфістиці є ситуація, коли автор обирає для свого твору один епіграф. Однак трапляються випадки, коли у творі співіснує кілька мотто (два, три або чотири – як у романі Ю.Яновського «Майстер корабля»). Насамкінець можемо констатувати, що в українській епіграфістиці 1920-х репрезентовані різні типи епіграфів, наявні приклади усіх типів взаємозв'язку мотто й епіграфованого тексту, проаналізовані мотто виконують найрізноманітніші функції, пов'язані з моделлю автора й читача. У статті окреслені найзагальніші тенденції побутування української епіграфістики 1920-х років, перспективним напрямком подальших студій уявляється дослідження репертуару епіграфів, способів та форм їх рецепції, інтерпретація епіграфів у творчості конкретних авторів (напр., М.Зерова, П.Филиповича та ін.).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрянний І. Біля гори Міградат / І. Багрянний // Універсальний журнал. – 1929. – №8. – С.87-99.
2. Бен С. Дороги / С.Бен // Червоний шлях. – 1928. – №5-6. – С.49.
3. Зеров М. Твори: у 2 т. / М. Зеров. – Київ : Дніпро, 1990. – Т.1 : Поезії. Переклади. – 842 с.
4. Кузьміна Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 4-е, стереотипное / Н. Кузьміна. – М.: КомКнига, 2007. – 272 с.
5. Куцевол О. Осмислення читачами епіграфа літературного твору як засобу експлікації інтертекстуальності [Електр. документ] / О. Куцевол // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М.Коцюбинського. Серія, Філологія. – Вінниця, 2009. – Вип. 11. – С. 20-25. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/nzvdpu/filologiya/2009_11/zbirnik.pdf.

6. Микитенко І. Твори: У 4 т. / І. Микитенко, [упоряд. О.І. Микитенко, передм. Є.Шаблювського]. – Київ : Дніпро, 1982 –.– т.1 : Оповідання й повісті. Поезії. – 471 с.
7. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний ; ред. В. Г. Дончик. – Київ : Наукова думка, 1991. – 800 с.
8. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Мар'яна Челецька. – Львів : Львів. відділення Ін-ту літератури ім. Т.Шевченка НАН України, 2007. – 304 с.
9. Чернов (Малошийченко) Л. Харків (кіно-симфонія) / Л.Чернов // Червоний шлях. – 1929. – №5-6. – С.52-66.
10. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій; [упор. О. Пуніна, О. Соловей]. – Київ : Смолоскип, 2013. – 872 с.

Скорина Л.В., канд. філол. наук, доцент

Черкасский национальный университет им. Б. Хмельницкого, Черкаскы

УКРАИНСКАЯ ЭПИГРАФИСТИКА 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА: РЕПЕРТУАР, ТИПОЛОГИЯ, ФУНКЦИИ НАДТЕКСТОВЫХ ЦИТАТ

В статье внимание сосредоточено на тенденциях функционирования украинской эпиграфистики 20-х годов XX в. Исследован репертуар эпиграфов, их источники, формы репрезентации, связь с текстом, функции. Рассмотрено 240 мотто из произведений классиков художественного письма и позабытых сейчас авторов. Наибольшее количество эпиграфов зафиксировано в творчестве В. Эллана (55), Н. Зерова (30), Остапа Вышны (25). Источники надтекстовых цитат разнообразны: Библия, украинский фольклор, отечественная и мировая литература, афоризмы, анекдоты, цитаты из газет, фрагменты разговоров. В отдельную группу отнесены идеологические мотто (из произведений В. Ленина, И. Сталина, Л. Троцкого). Выяснено, что чаще всего украинские писатели 1920-х, подбирая эпиграфы, апеллируют к произведениям П. Тычины (17 мотто), А. Пушкина (7), Т. Шевченко (6), Н. Гоголя (6), С. Есенина (6), И. Франко (5).

Ключевые слова: *интертекстуальность, паратекстуальность, коммуникация, эпиграф, прототекст, типология, формы репрезентации, функции, связь с текстом, украинская литература 20-х годов XX в.*

Skoryna L., docent

Bohdan Khmelnytsky national university, Cherkasy, Ukraine

UKRAINIAN STUDY OF EPIGRAPHS OF THE 20-S OF THE XX-TH CENTURY: REPERTORY, TYPOLOGY AND FUNCTIONS OF SUPertext CITATIONS

In the article the main attention is focused on the tendencies of existence of Ukrainian study of epigraphs of the 20-s of the XX-th century. It is inquired into the repertory of epigraphs, their sources, forms of representation, connection with the text and their functions. There were investigated 240 mottos from the works by artistic writing classics and somewhat forgotten authors. The bulk of epigraphs is noted in the works byf V. Ellen (55), M. Zerov (30) and Ostap Vyshnya (25). The sources of supertext citations are various: the Bible, Ukrainian

folk-lore, native and world literature, aphorisms, anecdotes, citations from newspapers, from pieces of conversations, and so on. Ideological mottos are attributed to a separate group (from the works of V. Lenin, Y. Stalin, L. Trotskiy and others). It is found out that more often Ukrainian writers of 1920-s, selecting epigraphs, appeal to the works of P. Tytchina (17 mottos), O. Pushkin (7), T. Shevchenko (6), M. Gogol (6), S. Yesenin (6) and I. Franko (5).

Key words: *intertextuality, paratextuality, communication, epigraph, prototext, typology, forms of representation, connection with the text, Ukrainian literature of the 20-s of the XX-th century.*

УДК 81-11

Саконова Я.Ю., к.ф.н., доцент, докторант

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Харків

ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ТЕКСТОТВОРЕННЯ Й ТЕКСТОСПРИЙНЯТТЯ ДИСКУРСУ ЖАХІВ

Стаття присвячена проблемі обґрунтування філософських засад текстотворення й текстосприйняття в дискурсі жахів для формулювання універсальних положень, що уможливають лінгвопрагматичний підхід до дослідження цих текстів у різних лінгвокультурах. Запропонований аналіз зорієнтований на християнсько-європейську культурну традицію, оскільки за основу слугують тексти української й англомовної літератури.

Ключові слова: *філософія, функції страху, тексти дискурсу жахів, суб'єкт-джерело страху, суб'єкт-реципієнт страху, опозиція.*

Спроби сучасних філософів зрозуміти й осмислити страх спираються на розгалужену й неоднорідну релігійно-філософську і культурно-історичну традицію людства, що додає філософським розвідкам об'єктивності, але разом із тим поки що не дозволяє створити системного бачення цієї проблеми. Як і в психологічних дослідженнях, філософське розуміння страху значною мірою залежить від трактування багатьох споріднених проблем і розуміння дотичних понять, таких як життя і смерть, добро і зло тощо. Більше того, учені-філософи визнають, що об'єктивно **актуальним** стає міждисциплінарний діалог для дослідження цього складного феномену: «іще не було випадку, щоб письменники й філософи, вчені й релігійні пророки розпочали б діалог, що дозволив би відтворити різноманітні образи страху, його химерні фантазії, розкрити таїнства та глибини цього людського переживання» [3: 6-7]. До міждисциплінарного діалогу дотичні й мовознавці, предметом дослідження яких стало поняття страху в семантичних, когнітивних, прагматичних та інших вимірах (О. Борисов, І. Варуха, С. Зайкіна, О. Левченко та інші). **Об'єктом** цього дослідження стали універсальні філософські засади, що відбиті в текстах дискурсу жахів української й англомовної лінгвокультур і сприяють текстотворенню й текстосприйняттю; **метою** – формулювання засадничих положень, які об'єднують тексти в дискурс жахів із філософського погляду.

© Саконова Я.Ю., 2017

Розуміння страху людиною не було однорідним протягом історії, що, відповідно, впливало й на тексти лінгвокультури. Періодизацію філософських міркувань під соціокультурним кутом зору щодо їх еволюції виклав С. Кухарський [6]. Ця спроба поєднує в собі не лише аналіз філософських аргументів та ідей, а й широкий культурологічний, історичний і навіть психологічний та етологічний досвід. «Періодизація» такої еволюції складається з 6 етапів, де в часовому вимірі закріплена поява різновидів страху, як то: фобійні страхи й ксенофобія, невротичні й екзистенційні страхи, їхні ускладнення під впливом релігійних та соціокультурних штампів суспільства певного періоду або країни. Це вказує на те, що страх – це суто людське явище, яке притаманне не лише окремій людині в певній життєвій ситуації, а й людству загалом протягом його існування. На підтримку цієї думки наводиться той аргумент, що світ, всесвіт, природа – це місця існування найрізноманітніших істот, які природою не сприймаються як страхітливі, і лише людина, як унікальний природний об'єкт зі свідомістю й інтелектом, привносить у цей світ страх. М.Шелер називає страх «конститутивним відчуттям» [12] і надає йому особливої ваги у формуванні емоційно-імпульсної основи іудейсько-християнського світу ідей. Страх вважається конститутом ще й тому, що людина навіть не намагається або не має сили чи волі не боятися (можливо, тому антонім до лексеми *страх* у досліджуваних мовах відсутній), більше того, людина хоче пережити страхи повною мірою й тягнеться до відтворення атмосфери жаху хоча б у вигаданому світі. Так з'являється дискурс жахів у різних його проявах від літератури і фільмів до кімнат жахів у цирках і дитячих розваг на Геллоуїн, задовольняючи фантазію людини та її бажання відчувати страх.

Страх співіснує з людиною, і якщо пов'язати феномен страху зі свідомістю людини, то будь-які дії, що супроводжують процес пізнання, збільшують його, тобто мислення проковне страх, і він вибудовується в систему свідомого й підсвідомого. Тому при дослідженні текстів жахів на особливу увагу заслугове функціонування суб'єкта-реципієнта страху, адже, виходячи з філософського тлумачення проблеми, це завжди людина, яка оцінює світ у процесі його пізнання. Важливим також вважаємо розуміння того, що будь-який суб'єкт може стати джерелом страху лише після усвідомлення його таким людиною. Отже, взаємодія суб'єкта-реципієнта страху з іншими суб'єктами в тексті жахів, а також усвідомлення певних рис і якостей іншого суб'єкта, що перетворюють його на страхітливий, – один із основних елементів побудови текстів жахів.

Страх не можна не відчувати, від нього немає порятунку, він живий, доки людина – людина, тому, переживаючи відчуття страху, людина вільна створювати безліч фантазій і здогадок, будувати найхімерніші вигадані світи й інтерпретувати страх на свій розсуд. З іншого боку, ця діяльність може бути оцінена як духовне пізнання іншого, вигаданого людською свідомістю світу, як акт оборони, який приглушує страх світу, надаючи йому виду впорядкованої дійсності, підкоряючи його власному інтелекту (О. Шпенглер [14]). Але через те, що людина обмежена в пізнанні лише реальним світом, джерелом її нахнення у створенні страхітливих здогадок слугує, у першу чергу, оточення, хоча і воно не повною мірою задовольняє потреби персоніфікації й номінації, що дозволяє говорити про специфіку мовної репрезентації дискурсу жахів. Ця специфіка передусім виявляється у вербалізації суб'єкта-джерела страху. Джерела страху лежать у невідконтрольній фізично й психологічно площині іншого світу (під іншим світом ми розуміємо не лише нереальність або потойбічність, а будь-які варіанти світів, що відрізняються від звичного

оточення), цей світ невідомий, і суб'єкт-реципієнт страху пізнає його, накладаючи типові для свого світу «матриці».

Філософія також визнає той факт, що страх людини своїм джерелом має усвідомлення своєї окремішності від природи і пов'язану з цим свободу. Протиставлення людиною себе природі, її боротьба за виживання спричиняють страх біологічної смерті, який все ж таки не дає людині повністю зректися свого коріння і змушує з повагою ставитися до природних сил, стихії й усього живого. На культурному рівні уперше цей розрив отримав пояснення в біблійному міфі про вигнання людини з раю, що, на думку Е.Фромма [10], отожднює початок людської історії з актом вибору. Зробивши свій вибір, скориставшись свідомістю, людина стала самотньою й беззахисною, схильною до страху: «<...> народжений страхом міф про падіння й первородний гріх переходить у відчуття пригніченості, яке є специфічною хворобою саме людини як людини. Психологія страху – неминучий супутник західної цивілізації. <...> страх – довічна доля людини, тягар обраної нею свободи» [3: 20]. Західна цивілізація асоціюється з християнством, яке плекає в людині страх перед гріхом і покаранням за нього, створюючи культуру покаяння. У цій культурі людина існує в постійному страху і тривозі очікування смерті – так ми стикаємося з іншою філософською традицією – пов'язувати феномен страху з поняттям смерті. Але слід зазначити, що ця традиція не має універсального характеру, адже виключає ті релігії й філософські течії (А.Камю, наприклад), які вчать не сприймати смерть як страхітливий факт. У християнстві смерть змістовно наповнена через те, що лише після неї є надія позбавитися як страху очікування і нарешті потрапити до раю чи пекла, так і страху постійного вибору і свободи, адже це рішення лише в руках Божих, і надія людини потрапити до раю має сенс лише на фоні пекельних мук, тобто постійного страху. У сучасній філософській думці «смерть» вважається «універсальною культурою, що слугує за основу глобального відношення «людина – світ» [5: 5], і, на нашу думку, поняття страху є невід'ємним складником опозиції «життя – смерть», тобто меж існування людини. Тож маємо комплекс взаємопов'язаних з погляду філософії понять «людина», «свобода», «страх», «надія», «життя», «смерть», «безсмертя», які формують культурно-філософське підґрунтя дискурсу жахів взагалі і текстів зокрема.

Окрім уже згаданої причини виникнення страху (смерть), філософи розмірковують і над іншими, побічними й похідними, чинниками цього феномену, уточнюючи й збагачуючи типологію страхів на філософський манер. Л. Фейєрбах вважав страх виразником залежності й джерелом релігійної свідомості, яка ґрунтується на залежності людини від природи, від її сил, незбагнених і значно більших [9]. Схожими за впливом на свідомість людини він вважає також війни, чуму і голод через те, що жажлива і немотивована смерть великої кількості людей – засіб звернення людей до релігії як компенсаторного механізму [9: 551]. Цей прадавній архетипний страх відбито в зразках не лише текстів жахів, а й казок, релігійної повчальної літератури тощо. Таке бачення соціальної функції страху повною мірою відповідає повчальній інтенції українських текстів жахів 18 століття. Також Л. Фейєрбах, а слідом за ним і К.Маркс доводили існування ще одного джерела страху – відчуження, тобто факту перетворення результатів діяльності людей на самостійну й незалежну силу [9: 171]: дискурс жахів, у свою чергу, підтверджує існування й обґрунтованість такого підходу значною кількістю текстів жахів, де витвір людського розуму або рук стає неконтрольованим і живе своїм життям, часто загрожуючи

своєму творцю (наприклад, діалогія «Бот» М. Кідрука, «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» М. Шеллі, «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда» Р. Л. Стівенсона, «Герберт Вест-Реаніматор» Г. Ф. Лавкрафта та ін.).

Іншу причину феномену страху виявив Ф. Шеллінг [13]: у його концепції страх породжений відчуттям розриву духовної єдності народу, унаслідок чого виникає необхідність створення державних, релігійних, ідеологічних чинників єднання. Звісно, у цьому сенсі страх виконує дуже важливу соціальну креативну функцію – створює суспільство, а страх смерті – це єдина причина, яка стримує людей і змушує жити в мирі. Такий тип страху відповідає текстам соціально-історичної тематики, коли суб'єкти входять у соціальний конфлікт, емотивне підсилення якого здійснюється описами голоду, тортур, боїв, поранень тощо (наприклад, «Жовтий князь» В. Барки, «Смерть героя» Р. Олдінгтона, «Зона інтересів» М. Еміса та ін.).

Важливу для нашого дослідження ідею розуміння страху формулює Д. Юм [15]: здивування і несподіваність викликають відчуття страху, страх з'являється в людини після оцінки сили зла й усвідомлення можливої загрози, але головне, на його думку, – невизначеність афектів і вимушеність очікування результатів взаємодії зі злом, які не залежать від людини, тобто людина постійно сумнівається у виборі між надією і страхом. Саме ця риса – хитання, сумніви типу *вірю-не вірю, розумію-не розумію* – виділена нами як один із механізмів створення емотивної надбудови текстів жахів.

І нарешті, завдяки екзистенціалістам широкої популярності набули ідеї тлінності людського буття, які заклали філософську основу пояснення метафізичного страху людини: страх – основа існування. С. Кьєркегор стверджував, що предметом страху є ніщо, тобто небуття і невідомість. За Ж.-П. Сартром, людина вільна у своїх вчинках і відповідальна за все, що робить або не робить, однак ця свобода завжди знаходиться під загрозою, а це викликає тривогу, яка дозволяє людині усвідомити, що вона існує. Як один із засновників екзистенціалізму, С. Кьєркегор розрізняв страх-боязнь *Furcht*, тобто страх перед конкретними речами, який відчувають і людина, і тварина, і страх-тугу *Angst*, тобто невизначений страх перед свободою і невідомістю, що притаманний лише людині, страх грішника перед Богом [1]. Ж.-П. Сартр розрізняє тривогу й жах, який викликаний конкретними причинами і викликає ступор або розгубленість, але також він виокремлює ще один тип страху – страх перед самим собою, і тому він невід'ємний від людини, і, на відміну від М. Хайдеггера [11], який найстрашнішим страхом вважав страх смерті, Ж.-П. Сартр більшої ваги надає страху перед собою. Різні представники екзистенціалізму послуговувалися різними термінами для номінації цього типу страху (*страх* (К. Ясперс, М. Хайдеггер), *екзистенційна тривога*, *нудота* (Ж.-П. Сартр), *нудьга* (А. Камю), але мають на увазі одне й те саме – метафізичний жах після усвідомлення «безодні буття»). Д. Гудвіл [16] наголошував на тому, що вчення екзистенціалістів атеїстичне за своєю природою, тож воно проголошує свободу людини основою її існування, але ця свобода – страшний тягар і перетворює життя на ланцюжок постійного вибору і страху зробити помилку. Одним із питань вибору перед людиною може стояти варіант самогубства для того, щоб закінчити нікчемне існування. У екзистенціалістів страх і сумніви поєднуються із поняттям «життя», що у порівнянні із попередніми філософськими вченнями дещо модифікує ставлення людини до свого існування – уперше певної ваги набуває розумова діяльність: розум, пізнання й сумніви – основа тривоги в цьому філософському

вченні. За представниками цього напрямку філософії, страх – це бажання того, чого боїшся, й одночасно страх того, що хочеш, «страх – це зомління свободи» [6]. І знову ж таки ми стикаємось із пошуком балансу або сумнівами людини у стані страху (дивися вище) – *хочу-боюся*, що можна вважати варіантом виокремленого механізму створення текстів жахів. Так учення екзистенціоналістів дало поштовх до народження нової естетики страху й, відповідно, текстів, де страхітлива атмосфера побудована на усвідомленні приреченості й нікчемності людського існування («Тарантул» Б. Ділана). Отже, можемо говорити про варіативність текстів жахів залежно від естетики страху, що лежить в їхній основі. Це філософське вчення також додало до понять, які нерозривно пов'язані із поняттям страху, поняття «фатуму», «абсурду» й «самотності».

М. Хайдеггер, один із представників екзистенціоналізму, намагався проникнути у структуру феномену страху або з'ясувати його механізм, що, звичайно, повинно бути використане для лінгвістичного аналізу. Філософ розрізняв три аспекти страху – *перед чим страх, сприйняття страху* (наляканість) і *про що страх*, причому перший аспект, у свою чергу, теж може бути структурований. Спрощена схема цього аспекту виглядає таким чином: спочатку виникає загрозлива ситуація, в якій виокремлюється шкідливий об'єкт (у нашій термінології – суб'єкт-джерело страху), паралельно з цим з'ясовується ступінь його шкідливості й обсяг можливої шкоди або інші кількісні показники шкідливого впливу, а також можливі об'єкти впливу (в нашій термінології – суб'єкти-реципієнти страху). Із розвитком загрозливої ситуації страх підсилюється, але паралельно з'ясовуються шляхи уникнення шкоди: «наближення шкідливого несе із собою відкрити можливість пройти мимо, що не зменшує і не ліквідує страх, але формує його» [11: 141]. *Наляканість* – це статичний стан, але в межах екзистенційної теорії це і є буття в реальності. Третій аспект – *страх про щось* – це внутрішня відкритість й налаштованість на страх. Необхідним для нашого дослідження також вважаємо зауваження М. Хайдеггера щодо окремого модусу існування людини *страх за...* і його спроби розмежування страху й суміжних понять, таких як *переляк* (несподівана загроза з боку чогось знайомого), *моторошність* (несподівана загроза з боку чогось незнайомого), *жах* – те саме, що й моторошність, але з рисами наближення; менші за ступенем схильності людини до страху, на думку М. Хайдеггера, такі поняття, як *сором'язливість*, *боязливість*, *ступор* тощо. Що ж до часової характеристики страху, то М. Хайдеггер вказує на його зв'язок із майбутнім: ми боїмося в очікуванні чогось, перед вибором чогось, перед тим, що нам судилося пізнати в майбутньому. І, як слушно зауважує А. Вежбицька, навіть на мовному рівні М. Хайдеггер використовує одиниці, що виражають потенційність, непевність, можливість [2: 52]. Зважаючи на філософські розвідки М. Хайдеггера, можемо говорити про правомірність пошуків лінгвістичної реалізації на текстовому рівні не лише феномену страху в усій його складності, а й інших негативних емоцій, що йому передують і супроводжують.

Новітні виклики реальності породжують нове філософське осмислення, наприклад, футурологію. А. Тофлер – один із філософів, хто стверджує ідею футурошока, тобто страху перед майбутнім, широко підтриману й іншими вченими, – вказує: «Філософи, письменники обговорюють сьогодні не лише проблему біологічної вразливості людини, вичерпаності її психологічних ресурсів. Із острахом осмислюється вся людська суб'єктивність, притаманний людині світ думки, волі, відчуттів... Чи не породжує розум

безумство? Чи не є інтелект причиною деформації свідомості? <...> Чи не закладений в людині якийсь неминучий руйнівний імпульс? Він роздер природу. Веде безкінечні братовбивчі війни. У ньому сильні некрофільські тенденції, тобто тяга до смерті <...>, які породжені свідомою орієнтацією людей на ідеї ненависті й убивства» [3: 103]. Е. Муньє [17] взагалі вважає, що протягом 20 тисячоліття (а на нашу думку, і в 21-му) людство переживає третій потужний спалах страху, і називає цей період Величний Страх ХХ століття. Цей страх спричинений не очікуванням зміни тисячоліття і вірою в сакральність чисел, а кризою, можливо, і руйнацією двох величних релігій сучасного світу – християнства і раціоналізму, а на сьогодні [*зауваження наше* – Я. Сазонова] – ліберальних цінностей і толерантності. П. Гуревич вбачає в осмисленні феномену страху сучасною людиною крах раціоналізму: «Людина, виявляється, діє несвідомо, не співвідносно розуму. Її психіка – просто величезне вмістище напівсвідомих тривог, грузлих страхів. <...> Розхитаність психіки, крах раціоналістичної традиції, загроза самознищення людини – прикмети сучасного апокаліпсиса. Сучасна наука, як може здаватися, наблизилася до розпізнання найважливіших секретів природи. І разом із тим відкривається безодня незбагненого» [3: 50, 87]. Наслідками зневіри в життя і сенс існування може бути відчай і, як результат, бажання припинити беззмістовне життя, тобто схильність до самовбивства, або байдужість до смерті. Е. Муньє застерігає, у першу чергу, від останнього: «Адже відчай не є простою ідеєю, він має руйнівну силу. І якщо відчай спустошує серце, в ньому оселяється тривога, що реагує на будь-яку загрозу. Перед цією загрозою життя теж не є ідеєю, а непереборною силою, яка, якщо їй відмовляють у майбутньому, протестує аж до того, що виходить із покори. У широкому соціальному просторі, де тривога перетворюється на страх, а інстинктивна надія – на шаленість, кожна людина, тісно спаяна з іншими, стає носієм сучасного нігілізму в його екстремальному вираженні – величному страху й схильності до тероризму» [17: 352]. І хоча людина і приречена на смерть від самого народження, здатність до суїциду, як і здатність мислити, відрізняє її від інших живих істот, а отже, віддаляє від природи. Окрім зазначених вище новітніх типів страху, відбитих у дискурсі жахів, виокремлюємо також і такий тип текстів, де естетика страху базується на зосередженні людини, у першу чергу, на страхові себе самого, а також на знищенні себе як джерела страху. Відповідно виокремлюємо суїцидальний тип текстів жахів.

Думку світських філософів поділяють і релігійні, наприклад, протестантський теолог П. Тілліх, коли намагається з'ясувати, чому ж, незважаючи на прогрес і наукові досягнення, тривога й страх людства тільки збільшуються: «Історія наводить нам масу прикладів, що свідчать про протидію позитивного розуму релігійному слову, яке на той час втратило лікувальну силу, що, у свою чергу, сприяло зануренню середніх віків у трясовину всеохопної й усепроникної тривоги. <...> передбачалося, що саме розум зможе знайти те правильне слово для того, щоб покінчити зі старими страхами і сформувати нову, творчу мужність» [18:21]. Загалом європейські християнські течії розуміють страх і тривогу як єдність, розрізняє їх лише те, що протестантські віряни націлені на здолаття страху, а православні – на постійне живлення страхом для самовдосконалення і пошуку шляху до Бога. Поеднує теофілософські засади європейського християнства визнання особистості як суб'єкта страху, а релігійної спільноти – як єдності, що може його здолати [6]. Спираючись на розум як основний фактор впливу на людське існування, прогресивна частина людства створила і розвинула науку, освіту, просвітницькі, соціальні й

економічні інститути та важелі впливу для позбавлення людства всеохопного страху. Але все ж таки, на думку П. Тілліха, підсвідомим мотивом цього процесу була стурбованість і екзистенційна пристрасть. Епоха раціоналізму, так би мовити, уподібнювала розум Богу, тим самим замінюючи релігію іншою вірою; людство майже домоглося пристосувати світ для своїх цілей. Але непомітно трансформувалася і розум – із критичного він перетворився на технологічний, що веде людину до народження нових страхів і самознищення. І наразі перед філософами, теологами, навзагал гуманітаріями стоїть критичне завдання зменшити тривогу і напругу в суспільстві, хоча, за визнанням самого П. Тілліха, жодна з існуючих філософських або релігійних течій не в змозі цього зробити, так само як і політичні та економічні складники сучасного світу. Існує загроза загострення споконвічних страхів людини перед безробіттям і викликаним ним голодом, перед беззмістовною рабською працею, тоталітарною владою, дегуманізацією суспільства – провину за це теолог покладає на політику й виокремлює «політичну тривогу», спричинену «всесвітньою шизофренією», яка виражається в приписуванні собі права на абсолютну істину. В умовах широкої інформованості суспільства, але за відсутності критичного ставлення до інформації, під впливом політичних маніпулятивних технологій ця тривога зачалася в душі кожної окремої людини і цілих націй, тож у сучасному світі з'явилося нове джерело, що сприяє страху, – політика. Кінець кінцем філософ доходить невтішного висновку, що всі елементи культури нашого часу сприяють лише збільшенню, а не послабленню тривоги. Цей висновок дозволяє говорити про перспективність дослідження дискурсу жахів у всіх його проявах, і текстової зокрема, адже він вказує на появу нової естетики жахів, нових змістовних і формальних особливостей текстів жаху, нових способів їхньої вербалізації.

Підсумовуючи аналіз філософських течій в аспекті розуміння поняття страху, можна зробити такі висновки: учені наголошують на нагальній потребі в міждисциплінарному вивченні поняття страху із залученням філософів, культурологів, психологів, соціологів, політологів, лінгвістів з метою створення системного й об'єктивного погляду на цей феномен; страх – це суто людський психологічний феномен, що супроводжується іншими емоціями й психологічними характеристиками, як негативними (переважно), так і позитивними; страх – це об'єктивний складник життя, тому у філософській традиції він вивчається в одній парадигмі з дослідженням таких основоположних понять, як «людина», «свобода», «надія», «життя», «смерть», «безсмертя», «фатум», «абсурд» і «самотність»; страх у філософській традиції має свої витoki, які повинні враховуватися в дослідженні текстів, адже вони допомагають виявити риси суб'єктивних джерел страху в цих текстах і часово-просторові обставини взаємодії з джерелом-реципієнтом страху; за філософськими дослідженнями, так само як і за психологічними та семіотичними, перебування в атмосфері жаху не постійне, в основі цього психологічного стану лежить сумнів, який відбивається у функціонуванні в текстах жахів опозицій людина-не людина, живий-мертвий, свій-чужий, світло-морок, знаю-не знаю, вірю-не вірю, причому другий елемент створюється в уяві, а потім вербалізується за допомогою «матриць» із знайомого світу; у філософському розумінні феномен страху еволюціонує разом із людиною і суспільством, це відбито, у свою чергу, у текстах жахів також: нові реалії приносять нові смисли страху, нові джерела і форми, тому обґрунтованим видається саме типологічно-історичний підхід до вивчення текстів жахів. Універсально вважається креативна соціальна функція страху і функція сприяння виживанню людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Быховский Б. Э. Кьеркегор // Бернард Эммануилович Быховский. – М.: Мысль, 1972. – 240 с.
2. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и грамматики // Анна Вежбицкая. – М.: ЯСК, 2001. – 356 с.
3. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства // Арон Яковлевич Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
4. Декарт Р. Сочинения: в 2 т // Рене Декарт. – Т. 1. – М.: Мысль, 1989. – 654 с.
5. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури. – Монографія. – [Текст] – // Олександр Сергійович Кирилюк. – Одеса: Центр гуманітарної освіти НАН України. Одеський філіал, 2008. – 416 с.
6. Кухарский С. А. Феномен страха: социокультурные репрезентации: дис. ... кандидата философских наук // Станислав Анатольевич Кухарский. – ХНУ им. В. Н. Каразина – Харьков, 2007. – 213 с.
7. Кьеркегор С. Страх и трепет // Сёрен Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – С. 15-114.
8. Монтескье Ш. Избранные произведения // Шарль Луи Монтескье. – М.: ИПЛ, 1955. – 800 с.
9. Фейербах Л. Избранные философские произведения: в 2 т. // Людвиг Андреас Фейербах. – Т. 2. – М.: Госполитиздат, 1955. – 860 с.
10. Фромм Э. Бегство от свободы // Эрих Фромм. – Пер. с англ. и примечания А. И. Фета. – Philosophical arkiv, Nyköping (Sweden), 2016. – 231 с
11. Хайдеггер М. Бытие и время // Мартин Хайдеггер. – М.: Ad Marginem. – 1997 – 451 с.
12. Шелер М. Избранные произведения // Макс Шелер / Пер. с нем.; сост., науч. ред., предисл. Денежкина А. В.; послесл. Л. А. Чухиной. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.
13. Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. // Фридрих Шеллинг. – Т. 2. – М.: Мысль, 1989. – 525 с.
14. Шпенглер О. Закат Европы: в 2 т. / Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность // Освальд Шпенглер / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – Т. 1. – М.: Мысль, 1998. – 663с.
15. Юм Д. Сочинения: в 2 т. // Давид Юм. – Пер. с англ. С. И. Церетели и др.; Примеч. И. С. Нарского. – 2-е изд., дополн. и испр. – М.: Мысль, 1996. – 733 с.
16. Goodwill Donald W. Anxiety. – N.Y., Oxf., 1986. – Chapt. Z. – P. 7-13.
17. Mourner E. Pour un temps a'Apocalypse // Mourner E, Oeuvres. – Paris, 1962. – Vol. II. – P. 341-360.
18. Tillich P. Anxiety-Reducing Agencies in Our Culture //Anxiety. Ed. P.H. Hoch and J. Zubin. – N.Y 1950. – P. 17-26.

Сазонова Я.Ю., к.ф.н., доцент, докторант

Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды,
Харьков

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ТЕКСТОПОСТРОЕНИЯ И ТЕКСТОВОСПРИЯТИЯ В ДИСКУРСЕ УЖАСОВ

Статья посвящена проблеме обоснования философских основ текстопостроения и текстовосприятия в дискурсе ужасов с целью формулирования универсальных

положений, которые сделают возможным линвопрагматический подход к исследованию этих текстов в разных лингвокультурах. Представленный анализ ориентирован на христианско-европейскую культурную традицию, так как материалом служат тексты украинской и англоязычной литературы.

Ключевые слова: философия, функции страха, тексты дискурса ужасов, субъект-источник страха, субъект-реципиент страха, оппозиция.

Sazonova Ya.Yu., PhD (Linguistics)

H.S. Skovoroda national pedagogical university, Kharkiv, Ukraine

PHILOSOPHIC BASICS OF TEXT CREATION AND TEXT PERCEPTION IN HORROR DISCOURSE

The article is aimed at the reasoning of the philosophic basis of text creation and text perception in horror discourse in the attempt to formulate universal conventions that would allow further linguistic-pragmatic approach to studying these texts in different lingual cultures. The present analysis is directed at the Christian-European cultural tradition as far as the material is texts of Ukrainian and English speaking literatures.

Key words: philosophy, functions of fear, texts of horror discourse, subject-source of fear, subject-recipient of fear, opposition.

УДК 811.161.2'42

Черненко О.І.

ХНПУ ім.Г.С. Сковороди, Харків

ЖИТТЯ ЯК ДУХОВНА ЦІННІСТЬ У МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ ВІКТОРА БОЙКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ОБЛИЧЧЯМ ДО БАГАТТЯ»)

У статті висвітлено поняття духовної цінності життя як складника поетичної мовної картини світу у творчості Віктора Бойка, визначені аспекти, у яких розкривається це поняття, проаналізовано природу лексико-семантичних зв'язків між мовною й культурною картинами світу митця, розмежовано сфери життя духовного й життя суспільного, виділено життя як ціннісний чинник існування особистості, що є одним із провідних начал у формуванні творчої індивідуальності поета.

Ключові слова: мовна картина світу, життя, духовні цінності, особистість, творча індивідуальність, культура.

Питання духовного розвитку й становлення суспільства було й досі залишається актуальним. Функціонування й еволюція нації, на думку багатьох учених, починається не тільки з усвідомлення соціумом моральних і матеріальних цінностей, а також з набуття й удосконалення особистісних навичок, відчуттів та прагнень, пошуку пріоритетів

© Черненко О.І., 2017

у формуванні духовного світу людини як такої. Духовність особистості безпосередньо виявляється в тому, що людина має жити в гармонії зі своїм внутрішнім світом, а також зі світом зовнішнім. Вона повинна творити свій власний внутрішньо ціннісний світ, у якому будуть чітко визначені морально-етичні засади формування системи цінностей. З соціологічного кута бачення такі вчені як М.М. Кір'ян, Т.І. Власова, Т.М. Талько, М.П. Безкровайна, Ю.В. Осичнюк, Н.І. Жигайло, А.Г. Хорунжий І.Ю. Набруско, та інші вважають, що духовність є невід'ємною складовою морально-етичних цінностей. На думку ж С.Я. Єрмоленко, О.О. Маленко, К.Ю. Голобородька, П. Селігея, Н.П. Киселюк, Е.К. Коляди, В.Г.Сухенко, – морально-етичні, швидше за все, співвідносяться з культурними, національними цінностями. Існує також низка думок про те, що моральні й матеріальні цінності є частиною одного ланцюга. Намагання класифікувати духовні цінності саме на загальнолюдські й особистісні є найдоречнішим у даному дослідженні й визначає актуальність статті. Бо до категорії загальнолюдських цілком можна віднести національні й культурні, як і до особистісних – внутрішні морально-етичні цінності.

Мета статті – виокремити й проаналізувати особливості вираження духовної цінності життя в поезії Віктора Бойка.

Об'єкт дослідження – мова поетичних творів митця.

Предмет – лінгвістичні засоби вираження поняття життя як духовної цінності в художньому світі майстра слова.

Опрацювавши певну кількість творів Віктора Бойка, заглибившись у його поетичний світ як особистості, поета, людини, можна помітити, що мораль, ціннісне ставлення до людей, існування особистості в соціумі й життя зокрема є наскрізними мотивами збірки майстра поетичного слова під назвою «Обличчям до багаття». Ця збірка вперше побачила світ у 1985 році і стала утвердженням ліричного «Я» поета, яскраво виокремила його як особистість на літературній ниві, надала художньому слову виразності та міцності. Тут і вірші про духовну єдність поколінь – «У три струмочки в'ються голоси...», і про людські стосунки в суспільстві – «Не старайсь, не пригадуй...», родині – «Серпневий день...», між друзями однолітками – «А змії летіти не хотів...», батьками й дітьми – «Золоте колосся сонця...», чоловіками й жінками – «Її весняно звали – Марта.», і про повоєнне страшне дитинство автора – «Давайте, хлопці, гратись у війни...», й про швидкоплинність життєвого часу – «Перепис», і неминучість уходу в небуття – «Тоді...» ...

«Галерея образів, які корелюють із поняттями теплою, рідною, так звані «соціальні замальовки», – так характеризує вірші Віктора Бойка Анатолій Перерва, у вступному слові до збірки «Обличчям до багаття» [3, С.165]. Назва цієї збірки символічна, означає, що автор повернений обличчям до людей, їхнього тепла, їхнього болю. Обличчям до когось – синонім прямого нелукавого погляду, коли людина стоїть на повен зріст перед життям. Життєвий шлях людини, її переконання, внутрішні відчуття, емоції є основними мотивами Бойкової збірки. Емоційний стан ліричного героя то підносить читача на вершини відчуттів, то змушує замислитися над тим, що час, відпущений людині на Землі, плине дуже швидко, й треба встигнути залишити по собі добру пам'ять. Щодо емоційного стану, в якому перебуває особистість у творах митця, то такі дослідники як Н. П. Киселюк та

Е.К. Коляда, розглядаючи емоційний стан особистості наголошують на тому, що «доволі часто репрезентація емоцій буває прямо пов'язаною з культурою, до якої належить

людина. Емоції як найважливіші прояви внутрішнього психічного життя людей категоризуються, утворюючи на ментальному рівні свідомості емоційну концептосферу. Концептосфера емоцій або емоціоконцептосфера – це світобачення, спроектоване емоційною сферою свідомості індивіда» [4, С.63].

О.О. Маленко дотримується думки про те, що «народнопоетичний досвід – це вияв колективної лінгвокреативної діяльності людини, у якій закодовані ментально важливі цінності буття. Чинником зовнішньої й внутрішньої адаптації етносу до умов свого фізичного існування є *життєвість* як основна генетична властивість людини. Життєвість українців виявлялася насамперед у динамічному й рухливому способі життя, працездатності, потужній енергетичності. Фізична активність є проявом повноцінного життя й має найвищий аксіологічний рейтинг у парадигмі цінностей буття» [5, С.11].

За словами К.Ю. Голобородька, «тема життя посідає одне з центральних місць серед вічних цінностей Буття і Всесвіту. Ця категорія осмислюється світоглядно-релігійними системами, мистецькими способами осягнення світу.

Феноменальна категорія ЖИТТЯ є обов'язковим елементом концептосфери української лінгвокультури, що відповідним чином відбивається і в мовній картині світу. Сучасні лінгвістичні дослідження акцентують увагу на тому, що найбільш широко і різноманітно представлені в мовленні середня й кінцева фази життєвого процесу, які варіюються в залежності від спрямованості дій, активності та бажань суб'єкта. Так зусилля мовців спрямовані здебільшого на продовження чийогось життя, пов'язані зі свідомим впливом на своє або інше життя, що спричиняє зміни в ньому» [3, С.270 – 271].

Так і у віршах В.Бойка: автор намагається вплинути на життя ліричного героя, підказуючи, допомагаючи зробити правильніший крок, гарний вчинок, який запам'ятається наступними поколіннями. Тож, символічними є й ті рушники, що вишивають дівчата в однойменному вірші, бо вони осяблюють і нелегкий життєвий шлях людини, й родинне тепло, й мамину любов, і всі ті події, які чекають ліричного героя протягом життя: *Дівчата вишивають рушники // до нитки нитка і до пісні пісня – // і хрестикам на полотні не тісно, // і гладь ляга розлого з-під руки. // І дні пірнають в тихі вечори, // де «я з тобою на рушничок стану», // якщо з чужинського лихого стану // стріла не викреше мій смертний крик. // Дівчата вишивають рушники, // а мати вишива мені сорочку, // щоб біло й червоно було синочку, // щоб чорно не було, хова нитки. // Махне з дитинства білими крильми // сорочка, не одягана ні разу. // Вона на мене не трима образи – і шле звідтіль тепло серед зими.*[1, С.20].

Поміж всіх образів – й образ героя, тотожний авторові, й вірш «Іще далеко час цвітіння лип...», де йдеться про чоловіка-мандрівника, для якого матір ладна зробити навіть диво, аби його життєвий шлях був щасливим.

ЖИТТЯ – ДОРОГА: *Іще далеко час цвітіння лип – // пора зелених коників і вишень // і найтепліших в світі літніх злив, // що головатих соняхів колишуть. // Ще торба – та, що скотиться колісь // із горба, спочиває на узвишші, // а за село моя матуся виїшла, // аби до мене небо прихилить. // Давно-давно від тихого порога // товгуца повела мене дорога // не в хлібороби – у мандрівники. // Я – сонях, мамо, що спішить у літо, // туди, де зливи найтепліші в світі, // де сходить сонце з вашої руки.*[1, С.17].

Знову поет звертається до людей, пропускаючи їх почуття через своє ліричне «я», проте в збірці все більше звучить поетове особисте, роздуми про час, відпущений на

життя, про його швидкоплинність. Для В. Бойка важливе все, все турбує його, багато від чого робиться гірко, бо з віком меншає душевної легкості, з досвідом усе глибше прозираєш суть речей.

ЖИТТЯ – ЧАС: *Цінив я час. Я скрізь читав – // в метро, в автобусах, в трамваях. // Очей від книг не відривав я, // вважаєш тямущим неспроста. // Ті, що траплялися в пути, // здавалися людьми пустими: // сидять, нудьгують, як в пустині... // А я в полоні почуттів. // ...Я говорив собі: «Авжеж... // Читай. Напевно, знадобиться. // Та вчись живі читати лиця, // допоки серед них живеш».* [1, С.19].

ЖИТТЯ – ТОДІ: *Тоді нам бракувало слів // очам відваги не ставало // і пара пізніх журавлів // проміння з рук твоїх клювали.*

ЖИТТЯ – ТЕПЕР: *... А нині слів зеленolist, // стрічаться погляди вже звикли. // І рук твоїх відважний виклик, // що крильми у політ знялись.*[1, С.39].

ЖИТТЯ – ПОПЕРЕДУ: *А вже затісно тим брунькам, // що завтра вперше стануть листям. // І далина лунка, лунка – // в таку вслухавсь малим колись ти. // А небеса – // для віршів тло. // Їх вічними писати перами. // І збудеться, що не збулось. // І все попереду. // Попереду...* [1, С.27].

ЖИТТЯ – ЗАВТРА: *У Ваших віршах ластівки летять, // а в мене листя безнадійно жовкне. // Іще сьогодні бешкетує жовтень, // а завтра ... Вже не буде вороття. // ... Гримлять копитами небесні коні, // ще й дощ у тулумбаси вибива, // щоб Вашим віршам в літо виступать – // в похід під неба синім-синім шовком. // І нащо знати їм, що в мене жовтень, // а завтра... Завтра буде листопад.* [1, С.35].

Наприклад, у поезії Віктора Бойка «Перепис» герой приходиться фіксувати кількість населення й бачить, що в хаті живуть лише двоє старих, точніше «**дві долі**». Слово **доля** як синонім до «**життя**» ілюструє мотив людського нелегкого шляху, адже «**доля**» – щось тягле, осяжне, зболене, зморене й водночас просвітлене, мудре. Старенькі дивляться у світ самі, бо «доньки повіддавані далеко», а сини вбиті на війні:

ЖИТТЯ – ДОЛЯ: *Теплий вітер тишився роздоллям, // у садках сповільнюючи біг. // – Скільки в хаті вас живе? // – Дві долі... // – Її більш нікого? // – І нікого більш... // Дочки повіддавані далеко, // а над хлопцями чужа земля, // з сорок третього ждемо із Веклоу, // тільки ні... Не пишуть звіділя... // ...Я пішов. // Таке переписати, ні, не встигнеш і за сотню літ. // А дві долі з однієї хати // дивляться і дивляться услід.* [1, С.10].

Кожну з цих доль, поет переживає співчуваючи, радіючи їхньому щастю й розділяючи їхні болі.

ЖИТТЯ – ПІСНЯ: *Берези крізь туман в твоє вікно, // як на морозній шибіці візерунок. // І вітер весняний лаштує знов // ослаблі за зиму вербові струни. // Він ще устигне. // Він іще загра. // Прислухайся – // і ти відчуєш дійсно, як у тобі дзвенить ота пора, // що їй наймення **перекотипісня**.* [1, С.30].

Виразність, щирість, неосяжна жага до життя, прагнення віддати всього себе світові – основні мотиви віршів поета. Сила, міць, влучність і точність висловлювань дозволяють помітити, що перед нами постає людина високих моральних принципів, переконань. Постать, яка понад усе цінує навколишній світ, людей, що в ньому існують. Але найвищою духовною й загальнолюдською цінністю для митця є життя, як символ довгого, іноді важкого, та попри все, щасливого перебування на Землі.

ЖИТТЯ – СМЕРТЬ: Люблю, коли погаснуть ліхтарі, – // **поближча** небо, темрява **порідша**, // спішу сузір'я впізнавать скоріше // знайомі до найменшої зорі. // Із кожною поволі говорю – // оскільки їм спішити ні до чого, // в якоїсь з них **скінчилася дорога**, // отожд бо знає, що і я **згорю**. // **Лишиться** тільки **іскра** серед тьми, // маленькою подобою зорі // блищатиме. Але ж дарма журитись, // бо ще ж таки хтось буде говорити – // люблю, коли погаснуть ліхтарі... [1, С.43].

Лірика митця це один з неповторних варіантів людського життя, при якому на перший план виведені поняття душевної сили, доброти, оберненої до людей, співчуття, чесної та безкомпромісної поезії.

ЖИТТЯ – КОХАННЯ – СВІТ: Живе у світі наше двоголосся, // уразливе, довірливе, відверте. // Воно не може взяти і померти, // тоді б **коханню** згинуть довелося. // Дрім'яє вечір у твоїм волоссі. // Вітри у хвіртку грюкають уперто. // А ти, мабуть, знайшла вже свій наперсток – // і в тебе вишивання почалося. // Мій голос – чорна заповоць потрібна. // Твій голос – забринить червона нитка. // Калина буде. Справжній соловей. // Розсиплеться вночі так дрібно-орібно // (живе у нашій двоголоссі, видко). // А, може, в ньому цілий **світ живе?** [1, С.45].

Отже, вивчивши детально поетичні твори митця, ми дійшли висновку, що для В. Бойка життя є найвищою цінністю у світі, а найголовніша мета людини – прожити його гідно, не змарнувати. Під час дослідження також було з'ясовано, що варто розглянути й інші моральні цінності. Це й стане метою подальших розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко В.С. Обличчям до багаття: Поезії / [Худож. В.Є. Петренко] – Х.: Прапор, 1984. – 47 с.
2. Голобородько К.Ю. Ідіостиль Олександра Олеся: лінгвокогнітивна інтерпретація: [монографія], Х.: Харківське історико-філологічне товариство, 2010. – 527, [1] с.
3. Дорога до слобожанської душі // *Літературна скарбниця Харківщини*: навчальний посібник для студентів ВНЗ І-ІІ рівнів акредитації, Харків., 2016. – 234с.
4. Киселюк Н.П., Коляда Е.П.: «До проблеми дослідження лексики емоцій у когнітивному аспекті» // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки, №23, 2012. – С.63.
5. Маленко О.О. Мовно-естетична репрезентація цінностей буття в динаміці української поетичної творчості // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.: Київ, 2011. – 36с.

Черненко О.И.

Харьковский педагогический университет имени Г.С. Сковороды, Харьков

ЖИЗНЬ КАК ДУХОВНАЯ ЦЕННОСТЬ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА ВИКТОРА БОЙКО

В статье рассматривается понятие духовной ценности жизни как составляющей языковой картины мира в творчестве Виктора Бойко, определены аспекты, благодаря которым раскрывается это понятие, проанализирована природа лексико-семантических связей между языковой и культурной картинами мира поэта, разграничены сферы

жизни духовной и жизни в обществе, выделена жизнь как ценностная составляющая существования личности, что является одним из ведущих начал в формировании творческой индивидуальности поэта.

Ключевые слова: языковая картина мира, жизнь, духовные ценности, личность, творческая индивидуальность, культура.

Chernenko O.I.

KhNPU, Kharkiv, Ukraine

LIFE AS MORAL VALUE IN THE LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD OF VIKTOR BOYKO'S POETRY DISCOURSE

In the article the concept of moral value of life is reflected as a constituent of poetic language picture of the world in Viktor Boyko's poetry discourse, certain aspects of this concept open up, nature of lexical-semantic connections is analyzed between the language and cultural pictures of the world of the author, the spheres of life moral and life public are delimited, life as valued factor of existence of personality that is one of the leading beginning in the forming of the creative individuality of a poet is distinguished.

The purpose of the research – to isolate and explore the features of expressing the moral values of life in the poetry by Viktor Boyko. Upon learning a number of works of art by Viktor Boyko, several collections of his poems, poring over his poetic world as a person, a poet, a man whose language picture of the world we study, we see that morality, value attitude to people, the existence of the individual in society and life in particular is cross. Here there are poems about the moral unity of generations, and human relations in society, the family, among friends, peers, parents and children, men and women, and of the terrible post-war childhood of the author, and the transience of life time and the inevitability of leaving in oblivion.

Key words: language picture of the world, life, moral values, personality, creative individuality, culture.

УДК 821.09.04

Кредатусова Я., канд. філол. наук, доцент

Пряшівський університет, Пряшів, Словаччина

НАЗВИ ОСІБ В ЮРИДИЧНІЙ ЛЕКСИЦІ: СУДОЧИНСТВО (СЛОВАЦЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ ПЛАН)

У статті розглядаються назви осіб, які знаходяться в текстах юридичного характеру (конкретно судочинства) в найбільш поширених лексико-семантичних полях, таких як шлюб, успадкування, сім'я та родинні зв'язки, суд, поліція, податкова і фінансова система, житло, застрахування і подаються приклади перекладу цих назв осіб у словацько-українському плані.

Ключові слова: українська мова, словацька мова, назви осіб, юридична лексика, судочинство, переклад.

© Кредатусова Я., 2017

На території України виникло багато політичних причин, через які багато молодих українців приїжджає в Словаччину з метою вчитися тут – в країні ЄС – і лишитися жити або тут, або в іншій державі ЄС.

З освітою та життям українців в Словаччині поєднано багато практичних питань, які стосуються їхнього оселення в Словаччині, їхнього пристосування до словацьких умов. Зростає потреба складання документів юридичного характеру, часто і судового. Мова стає комунікаційним засобом, що уможливорює опосередкування інформації, але також і пояснення чи обґрунтування поведінки іноземця на території Словаччини.

У нашій доповіді ми зосередили увагу на категорії назв осіб, бо оця категорія за обсягом понять, які у текстах судового характеру знаходяться, дуже велика. Усі найменування – однослівні і багатослівні – з мовної точки зору та стилістичної інтерпретації термінами та термінологічними сполученнями. Вони стилістично диференцовані (доповнені узгодженими або неузгодженими означеннями) і свої місця посідають у різних для них специфічних контекстах.

У правильному перенесенні інформації зі словацької мови на українську і навпаки безумовно треба знати відповідні еквіваленти до кожного терміна та термінологічного словосполучення, бо лише таке пізнання запорукою правильного і точного перекладу інформації, яка у галузі судового перекладу дуже важливою. Часто мова йде про чутливе оцінення питань, включно питань спірних.

В юридичній лексиці, що зосереджена на судочинстві, можна прослідувати дуже велику кількість назв осіб, які утворені домінантною одиницею і доповнені специфікаційною семою, що несуть узгоджені та неузгоджені означення, які стоять біля домінанти. Наводимо приклади термінів з **узгодженим означенням**: *blízka osoba* – *близька особа*, *dospelá osoba* – *доросла особа*, *fyzická osoba* – *фізична особа*, *maloletá osoba* – *неповнолітня особа*, *mladistvá osoba* – *неповнолітня особа*, *neoprávnená osoba* – *незаконна особа*, *nežiaduca osoba* – *небажани особа*, *oprávnená osoba* – *уповноважена, привомочна особа* і з **неузгодженим означенням**: *osoba blízka veku mladistvých* – *особа віку близько до віку неповнолітньої особи*, *osoba mladšia ako 15/ 18 rokov* – *особа молодша ніж 15/ 18 років*, *osoba vo veku blízkom veku dospelých* – *особа у віці близькому віку дорослих*, *osoba konajúca v duševnej poruche* – *особа, що діє у психічному розладі*, *osoba, ktorá sa nedostavila k súdu* – *особа, що не прибула у суд*, *osoba, ktorá vstúpila na zakázaný pozemok* – *особа, що увійшла на ділянку з забороненим вступом*, *osoba, ktorej pobyt nie je známy* – *особа, якої перебування не відоме*, *osoba, ktorej totožnosť sa nedá zistiť* – *особа, тотожність якої не можна перевірити (довідатися)*, *osoba nespôsobilá na právne úkony* – *особа недієздатна*, *osoba ráčhateľa* – *особа злочинця*, *osoba postihnutá duševnou chorobou* – *особа психічно хвора*, *osoba požívajúca ochranu podľa medzinárodného práva* – *особа під охороною за міжнародним законодавством*, *osoba pristihnutá pri číne* – *особа, яку спіймали на місці злочину*, *osoba vyhlásená za mŕtveho* – *особа, яку проголошено за мертву*, *osoba vyššieho veku* – *особа літнього віку*, *osoba zverená do starostlivosti alebo dozoru* – *особа під доглядом*.

У назвах осіб з доповненим узгодженим означенням перед домінантним словом можемо завважити, що адекватного перекладу досягти не складно, бо відповідні еквіваленти в українській мові тотожні своєю зовнішньою (ономатологічною) структурою, але також і ономасіологічною структурою (казано простіше, вони утворені від однакових похідних слів в обидвох мовах).

У другій групі знаходяться і такі словосполучення, в яких ономасіологічна структура нетотожна: *osoba nespôsobilá na právne úkony* – особа недієздатна, *osoba postihnutá duševnou chorobou* – особа психічно хвора, *osoba zverená do starostlivosti alebo dozoru* – особа під доглядом.

І. Корунець у своїй праці [2: 306] згадує способи перекладу деяких одиниць на англійську мову і навпаки і каже, що вислови можна передати: 1. **Повними адекватними еквівалентами**, коли відтворюється тотожно вся фономорфологічна форма, зберігається лексичне значення і функціональне значення. Такими у нашому матеріалі словацько-українські еквіваленти: *člen advokátskej komory* – член палати адвокатів, *potomok* – потомок, *obvinený* – обвинувачений, звинувачений, *znalec* – знавець, *živonarodené dieťa* – живонароджен а дитина, *finančný kontrolór* – фінансовий контролер, *nemajetný* – неімуцій, *svedok* – свідок, *riaditeľ pobočky* – директор філіалу, *člen predstavenstva* – член правління, *člen dozornej rady* – член наглядової ради а інé; 2. **Повним відтворенням**, причому зберігається лексичне значення і функція відтворюваного слова, але не зберігається його повна фономорфологічна форма. У нашому матеріалі це такі поняття: *matrikár* – працівник відділу, *pracovník державного органу реєстрації актів цивільного стану*, *pracovník рацс*, *veľkoobchodník* – оптовик, *maloobchodník* – дрібний, роздрібний торговець, *sudzoložník* – перелюбник, перелюбець, *skrutátor* – обліковець, *obhájca* – захисник, адвокат, *prenajímateľ bytu* – наймодавець, орендодавець, *obžalovaný* – обвинувачений, відповідач, *súdený* – відповідач, *navrhovateľ* – позивач, *odporca* – відповідач, *odhadca* – оцінювач, *poisťovateľ* – страховик, *poisťník* – страхувальник, *dopravná polícia* – дорожньо-транспортна поліція, *policajný zbor* – поліцейський корпус, *poriadková polícia* – патрульна служба і т.п.; 3. **Описовим відтворенням**, в якому зберігається лексичне значення і структурна форма, як, напр.: *advokátsky koncipient* – кандидат на посаду адвоката, *obhájca na nižšom súde* – захисник/ адвокат нижестоячого суду/ суду першою інстанцією, *obhájca na vyššom súde* – адвокат вищестоячого суду/ суду другої інстанції, *právny poradca* – юридичний консультант, *nepriamy dedič* – спадкоємець другої, третьої, четвертої групи, *hlavný vyšetrovateľ* – старший слідчий, *vyšetrovateľ pre obzvlášť závažné trestné činy* – слідчий в особливо важливих справах і т. п.

В обидвох мовях існують терміни, що у мові перекладу мають декілька своїх синонімів як можливих відповідників перекладу: *dlžník* – божник, позичальник, позикодавець, *veriteľ* – кредитор, позикодавець, *obvinený* – обвинувачений, звинувачений, *nemajetný* – неімуцій, *незamožný*, або і навпаки, *відповідач* – *obžalovaný*, *суденý*, *odporca*, але і терміни, які входять у синонімічні ряди, навіть в оригінальних текстах, чого в термінологічних системах бути не має, але таке явище однаково існує: *poistenec* а *poisťník* – застрахований, страхувальник, *nemanželské dieťa а dieťa narodené mimo manželstva* – позашлюбна дитина, *potomok а následník* – потомок, нащадок, *navrhovateľ а žalobca* – в укр. мові існує тільки один відповідник – позивач, *žalovaný а odporca* – в укр. мові існує тільки один відповідник – відповідач, *podnájomník а nájomca* – піднаймач, квартиронаймач, *obhájca а advokát* – захисник, адвокат, *páchatel а zločinec* – злочинець та інші. Такі поняття перекладачеві не приносять труднощів, навіть і в таких випадках, коли правильний вибір еквіваленту зумовлений контекстом.

Правова система в Словаччині регулюється європейським законодавством, але словацька термінологія не так далеко від української завдяки тому, що Словаччина разом з

Україною існували ще близько 25 років назад в Східному блоці, який мав аналогічне законодавство. Труднощі можуть перекладачам привести збірні – колективні назви людей, такі, як, наприклад, *predstavenstvo – правління, senát – колегія, zbor – копнус, veliteľstvo – штаб*, оскільки еквіваленти мають різну структуру фonomорфематичну. Перекладач такі поняття і відповідники до них повинен вивчити (аудіювати, читати в контекстах), сам їх правильно придумати (додумати) за якоюсь аналогією не зможе.

Назви осіб в галузі судочинства входять в отакі лексичні поля: **шлюб, успадкування, сімейні та родинні зв'язки, сенат і колегія (суддя, свідок, адвокат, злочинець, правопорушник) поліція, застрахування, фінансова і податкова системи, житло**. Нижче наводимо конкретні терміни словацької мовою з їхніми відповідниками в українській мові. На цьому місці хочемо підкреслити, що, хоча лексичні поля словацькою та українською майже тотожні, вони не ідентичні. Наприклад, ми з труднощами знайшли відповідника до словацького терміна *trojnásobný vrah* з акцентом на слові *trojnásobný – потрійний вбивця, druh, družka – партнер, партнерка/ незаконний чоловік, незаконна жінка, ďalší účastník konania – наступний учасник провадження, overovací úradník – засвідчувач?, dieťa v útlom veku z акцентом на слові útlom – дитина у ранньому віці, neoprotentel'ný dedič – спадкоємець за законом?, svedok z počutia – свідок, який має інформацію з чужих слів* і так далі. У відповідниках зі знаком питання ми не впевнені правильним перекладом, бо відповідника нам не вдалося перевірити, але наше рішення ми пропонуємо.

Далі наводимо найбільш частотні словацько-українські еквівалентні пари назв осіб у конкретних тематичних полях, з якими перекладач обов'язково зустрінеться і, як на нас, повинен їх знати: **подружжя: manžel – чоловік, manželka – жінка, manželia чоловік і жінка, druh – чоловік, який перебуває у незареєстрованому шлюбі/ партнер, družka – жінка, що перебуває у незареєстрованому шлюбі/ партнерка, manžel'ský pár – пара, подружжя, чоловік і жінка, manžel'ský trojuholník – любовний трикутник, mladomanžel'ia/ povomanžel'ia – молоде подружжя, молодожони, nemanžel'ský syn, dcéra, dieťa – поза-шлюбний син, позашлюбна донька, дитина, manžel'ské dieťa – законнонароджена дитина, законна дитина, шлюбна дитина, nevesta – наречена, молодиця, ženích – жених, наречений, pototok – нащадок, потомок, snúbenec – наречений, заручений, snúbenica – наречена, заручена, vdovec – вдівець, vdova – вдовиця..., **спадкоємство: dedič – спадкоємець, neoprotentel'ný dedič – спадкоємець, який має право на обов'язкову частку у спадщині, nepriamy dedič – спадкоємець другої, третьої, четвертої групи, oprávnený/ zákonný dedič – законний спадкоємець, poručiteľ – заповідач, poručiteľ'ov veriteľ – кредитор, позикодавець, pozostalý manžel – овдовілий чоловік, pozostalá manželka – жінка померлого, небіжчика, právny nástupca – правонаступник, správca majetku – управитель майна, potomok, následník – потомок, нащадок, priamy potomok – прямий потомок, нащадок, nepriamy potomok – потомок, нащадок по непрямій лінії, по боковій лінії ..., **житло: rodnájomník – піднаймач, квартиронаймач, prenajímateľ bytu/ nájomca – наймодавець, орендодавець, nájomník – орендар, наймач, stavebný dozor/ dozorca – будівельний нагляд ...; сім'я і родинні зв'язки: adoptované dieťa – усиновлена дитина, adoptívni rodičia – названі батьки, усиновителі, batola – дитина, що починає ходити, dieťa z detského domova – дитина з дитячого будинку, dieťa v útlom veku – дитина раннього віку, dieťa v opatere cudzej osoby/ zverené do opateru – дитина під опікою чужої особи, dojča – ? (не має відповідника, допустимий описовий спосіб перекладу), dojka – жінка, що годує дитину своїми******

gрудьми, krstný otec – хресний батько, *krstná matka* – хресна мати, *maloletý* – малолітній, *náhradná matka* – сурогатна мати, *najbližší príbuzný* – найближчий родич, *najbližšia rodina* – найближча сім'я, *nemanželské dieťa* – позашлюбна дитина, *nevlastný rodič* – прийомні батьки, *nezaopatrené dieťa* – дитина-утриманець, *pestún* – прийомний батько, *rokrvutý príbuzný* – кровно споріднений, *rogičník* – опікун, піклувальник, *rodinná asistentka* – акушерка, *prastarí rodičia* – прабабушки, *predkovia* – предки, *rodinný klan* – сімейний клан, *rodinný lekár* – сімейний лікар, *senior* – сеніор, *starý rodič* – бабуся, дідуся, *súrodenec* – брат, *sestra*, *školorovinné dieťa* – дитина шкільного віку, *novorodenec* – новонароджений, *vychovávateľka* – гувернантка, *vzdialený príbuzný* – далекий родич, *zákonný zástupca dieťaťa* – законний представник дитини, *živiteľ rodiny* – годувальник сім'ї, *živiteľka rodiny* – годувальниця сім'ї, *živonarodené dieťa* – живонароджена дитина, *mŕtvonarodené dieťa* – мертвнонароджена дитина, *sudzoložník, sudzoložníčka* – перелюбник/ перелюбець, перелюбниця..., **судова колегія: senát** – колегія, *predseda súdu* – головуючий суддя, *predseda senátu* – голова судовою колегією, *rogota* – суд присяжних, присяжні засідателі, *rogota* – присяжний, присяжний засідатель, *rozhodca na súde* – ?(відповідника немає, переклад описовим способом), *súdna rada* – рада суддів, *súdny komisár* – судовий комісар, *súdny zapisovateľ* – секретар судового засідання, *vyšší súdny úradník* – службовець суду високого рангу, *sudca najvyššieho súdu* – суддя верховного суду, *sudca ústavného súdu* – суддя конституційного суду, *náhradný sudca* – *roverený sudca* – уповноважений суддя, *poličajný sudca* – *vyšetrovací sudca* – слідчий суддя, *samosudca* – одноособовий суддя, *sudca z ľudu* – народний суддя, *zmierovací sudca* – мировий суддя, *prísediaci sudca* – присяжний суддя, *sudca pre prípravné konanie* – суддя підготовчого провадження, *sudca-spravodajca* – ?(відповідника не має, переклад описовим способом), *prokurátor* – прокурор, *generálny prokurátor* – генеральний прокурор; **svedok** – **свідок**, *hlavný/korunný svedok* – основний/ головний свідок, *očitý svedok* – очевидець, *svedok, ktorý má informácie z počutia* – свідок, який дає показання з чужих слів, *svedok obhajoby* – свідок захисту, *svedok obžaloby* – свідок(сторони) обвинувачення/ звинувачення, *tajný/ utajený svedok* – свідок з засекреченою ідентичністю, *vedľajší účastník* – побічний учасник, *vylúčený svedok* – відведений свідок?...; **advokát** – **адвокат**, *advokátsky kandidát* – кандидат на посаду адвоката, *člen advokátskej komory* – член палати адвокатів, *náhradný obhajca* – замісний адвокат?, *notár* – нотаріус, *obhajca* – захисник, адвокат, *obhajca na nižšom súde* – захисник/ адвокат нижестоячого суду/ суду першою інстанцією, *obhajca na vyššom súde* – адвокат вищестоячого суду/ суду другої інстанції, *právny poradca* – юрист-консультант, юридичний консультант, *právny zástupca obhajoby* – юридичний представник заявисту, *právny zástupca žalobcu* – юридичний представник позивача, *splnomocnený zástupca* – уповноважений представник, *súdny úradník* – судовий службовець/ урядовець,...; **obvinený** – **обвинувачений**, звинувачений, *obžalovaný* – обвинувачений, звинувачений, підсудний, *súdený* – відповідач, *vinný* – винен, винний, винуватий, *izpaný vinný* – визнаний винним, *zákonný zástupca obvineného* – законний представник звинуваченого, обвинуваченого, *previnilec* – винуватець, провинник, провинний, *navrhovateľ* – позивач, *navrhovateľ v rozvodovom konaní* – позивач, *navrhovateľ v inom konaní* – позивач, *odporca v rozvodovom konaní* – відповідач у процесі розірвання шлюбу, *odporca* – відповідач, *žalobca* – позивач; **doručovateľ** – **кур'єр суду**, *doričiteľ* – вручитель, *predjavnik*, *podavець*, *znalec* – знавець, експерт, *znalec* – *špecialista*, *matrikár* – працівник відділу державного

органу РАЦС (Реєстрації актів цивільного стану), štátny úradník – державний службовець, vysokopostavená osoba – можновладна особа...; **väzeň/trestanec** – в'язень, ув'язнений, покараний, арештант, рецидивіст (viacnásobný trestanec), zadržaná osoba – затримана особа, únosca – викрадач, крадії, úžerník – лихвар, vrah – вбивець, вбивця, vydierač – шантажист, рекетер, вимагач, výrobca detskej pornografie – виробник дитячої порнографії, vytržník – хуліган, бешкетник, скандаліст, буня, zločinec – злочинець, násilník – насильник, zakladateľ požiariu – засновник возню, asistujúci pri vražde, samovražde – який допомагає при вбивстві, самогубстві, podmienечно prepustená osoba – умовно-достроково звільнена особа, podmienечно odsúdená osoba – умовно-достроково засуджена особа, páchatel' – злочинець, podozrivý – підозрюваний, підозрілий, правопорушник, osoba preuchovaná z nápravného zariadenia – особа з виправної колонії, osoba zatknutá – особа затримана, заарештована, recidivista – рецидивіст, samovražedný útočník – агресор-самоубивця, нападник-самоубець...; **polícia** – поліція, міліція, cudzinecká polícia – поліція у справах іноземців, dopravná polícia – дорожньо-патрульна поліція (УА – державна автоінспекція – ДАІ), jazdná polícia – кінна поліція, miestna polícia – місцева поліція, mestská polícia – міська поліція, obecná polícia – сільська поліція, poriadková polícia – патрульна служба, policajt – поліцай, міліціонер, „tajný“ (neuniformovaný) policajt – таємний поліцай, agent služby kriminálnej polície – агент кримінальної поліції, agent-provokatér – агент-провока-тор, jednotka špeciálneho nasadenia „kukláči“ – підрозділ поліції особливого призначення, policajný lekár – поліцейський лікар, policajný veliteľ – поліцейський командувач, policajný zbor – поліцейській корпус, policajné veliteľstvo – поліцейський штаб, policajné prezídium – президія поліції, policajný sudca – поліцейський суддя, dozorca/ strážca – наглядач (тюремний), strážca verejného poriadku – охоронець громадського порядку?...; **poistenie** – застрахування, poistenec/poistnik – страхувальник, застрахований, poisťovateľ/ poisťiteľ – страховик, poisťovací agent – страховий агент, odhadca – оцінювач, оцінник, sťažovateľ – скаржник, позивач, позвник, likvidátor výšky škody pri poistnej udalosti – оцінювач розміру страхових збитків, overovací úradník – завірювач?; **податки і фінанси: daňový subjekt** – суб'єкт оподаткування, oslobodený od dane – звільнений від податків, dlžník – боржник, позичальник, debitor, veriteľ – кредитор, позикодавець, finančný kontrolór – фінансовий контролер, hypotekárny dlžník – іпотечний боржник, hypotekárny veriteľ – іпотечний кре-дитор, netajetný – неімуцій, неможливий, бідний, platca – платник, prijímateľ platby – одержувач платежу, rokladník – касир, práč špinavých reňazí – відмивач брудних грошей (є відмивання брудних грошей), riaditeľ robočky – директор філіалу, gučiteľ – поручитель, гарант, člen predstavenstva – член правління, komanditista – командіста, komplementár – повний учасник командитного товариства, konateľ (firmy) – представник, агент, секретар, likvidátor – ліквідатор, оцінювач, správna rada – правління, dozorná rada – наглядова рада, skrutátor – обліковець, živnostník – дрібний підприємець, maloobchodník – дрібний, роздрібний торговець, veľkoobchodník – оптовик, falšovateľ reňazí – фальшивомонетник ...; **osoba** – особа, blízka osoba – близька особа, dospelá osoba – доросла особа, fyzická osoba – фізична особа, maloletá osoba – неповнолітня особа, mladistvá osoba – неповнолітня особа, neoprávnená osoba – нрзконна особа, nežiaduca osoba – небажана особа, oprávnená osoba – уповноважена, привомочна особа, osoba bez štátneho občianstva – осо-ба без державного громадянства, osoba blízka veku mladistvých – особа віку близько до віку неповнолітньої особи, osoba mladšia ako 15/ 18 rokov – особа молодша ніж 15/ 18

*rokів, osoba vo veku blízkom veku dospelých – особа у віці близькому віку дорослих, osoba konajúca v duševnej poruche – особа, що діє у психічному розладі, osoba, ktorá sa nedostavila k súdu – особа, що не прибула у суд, osoba, ktorá vstúpila na zakázaný pozemok – особа, що увійшла на ділянку з забороненим вступом, osoba, ktorej pobyt nie je znáty – особа, якої перебування не відоме, osoba, ktorej totožnosť sa nedá zistiť – особа, тотожність якої не можна перевірити (довідатися), osoba nespôsobilá na právne úkony – особа недієздатна, osoba páchatel'a – особа злочинця, osoba postihnutá duševnou chorobou – особа психічно хвора, osoba požívajúca ochranu podľa medzinárodného práva – особа під охороною за міжнародним законодавством, osoba pristihnutá pri čine – особа, яку спіймали на місці злочину, osoba vyhlásená za mŕtveho – особа, яку проголошено за мертву, osoba vyššieho veku – особа літнього віку, osoba zverená do starostlivosti alebo dozoru – особа під доглядом, osvedčujúca osoba – завірююча особа, plnoletá osoba – повнолітня особа, právnická osoba – юридична особа, oprávnená osoba – онікун особи, dohľad nad osobou – догляд за особою, menovaná osoba – названа особа; **stav – стан:** duševne zaostalý – ментально ретардований, zdravotne spôsobilý/ nespôsobilý – за здоров'ям дієздатний/ недієздатний, telesne postihnutý – з фізичною вадою, duševne postihnutý – психічнохворий...*

При перекладі текстів з галузі судочинства слід зазначити, що наведення еквівалента в словнику не означає, що цей термін – еквівалент може бути використаний у будь-який час і в будь-якому контексті. Є контексти, в яких словникові еквіваленти працюють добре, але є і такі, в яких не працюють відповідно. Іноді головним завданням перекладача не є знайти відповідний еквівалент в юридичній системі цільової мови, але знайти спосіб, як найкраще передати інформацію тексту-оригіналу реципієнтові. Напр. український текст: « <...> Обвинувачений – особа, щодо якої в установленому порядку винесено постанову про притягнення як обвинуваченого у скоєнні правопорушення <...>» [1: 73], можна словацькою мовою правильно перекласти отак: *Obvinený je osoba, voči ktorej bolo vznesené obvinenie zo spáchania trestného činu.* Українська лексема *обвинувачений* має у словацькій мові декілька відповідників, що наведені у термінологічних словниках [4; 5] (*obvinený, obžalovaný*), але лише контекст підказує, який з можливих синонімів може бути обраний як єдиний адекватний відповідник. Також у словацькій мові не повинні бути усі слова українського оригіналу, щоб правильно передати інформацію. Дивіться наступний приклад: українською мовою конструкція *... винесено постанову про притягнення як обвинуваченого у скоєнні правопорушення* можна перекласти правильно словацькою як *...bolo vznesené obvinenie zo spáchania trestného činu.*

Питання, які стосуються судового перекладу, сьогодні розглядаються і публікуються набагато більше, ніж у минулому, напр., маємо на увазі переклади з англійської, німецької, французької мов. Питання судового перекладу запроваджуються до навчальних предметів різних студфахів, як, напр., перекладознавство – усний та письмовий переклад, іноземні мови. Судовий переклад також стає у деяких навчальних мовних програмах окремим навчальним предметом.

Наш намір полягає в зібранні та розподіленні лексики судочинства в словацько-українському і українсько-словацькому плані за тематичними полями, далі у доповненні глосаріїв з еквівалентними парами відповідними текстами, в яких наведені слова реалізуються у своїх контекстах. Матеріал може служити усім, хто вчиться якісно і правильно перекладати тексти юридичного характеру з української мови на словацьку і навпаки. Така потреба на практиці сьогодні в Словаччині не лише існує, але і зростає.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. БУДНІКОВА, Л. Сучасна словацька юридична термінологія. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2007, 170 с.
2. КОРУНЕЦЬ, В. І. Вступ до перекладознавства. – Вінниця: Нова Книга, 2008.
3. НРЕНОВČÍК , Т. – BÄZLIK, M. Súdny preklad a tlmočenie. – Bratislava: Wolters Kluwer, s. r. o. , 2014, 510 с.
4. URAZ, Š. Ukrajinsko-slovenský právnický slovník. – Bratislava: Herba, spol. s r. o., 2012, 198 с.
5. URAZ, Š. Slovensko-ukrajinský právnicko-ekonomický a politologický slovník. – Bratislava: Herba, spol. s r. o., 2015, 324 с.

Кредатусова Я., канд. филол. наук, доцент
Пряшовский университет, Пряшов, Словакия

НАЗВАНИЯ ЛИЦ В ЮРИДИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКЕ: СУДОПРОИЗВОДСТВО (СЛОВАЦКО-УКРАИНСКИЙ ПЛАН)

В статье рассматриваются названия лиц, которые находятся в текстах юридического характера (конкретно судопроизводства) в наиболее распространённых предметных полях, таких как брак, наследование, семья и родственные связи, суд, полиция, налоговая и финансовая система, жильё, страхование и подаются примеры перевода этих наименований в словацко-украинском плане.

Ключевые слова: украинский язык, словацкий язык, названия лиц, юридическая лексика, судопроизводство, перевод.

Kredatusova J., PhD. (Linguistics)
University of Presov, Slovakia

PERSONAL NAMES IN LEGAL LEXICON: JURISDICTION (SLOVAK-UKRAINIAN ASPECT)

The author deals with the names of people, who occur in legal texts in the most common thematic fields, such as marriage, inheritance, family and relationships, jury and senate, court proceedings, police, insurance, taxes and finance, accommodation and she presents translation options of these terms in Slovak-Ukrainian plan.

Key words: the Ukrainian language, the Slovak language, names of people, jurisdiction, translation.

**«СТРАШЕННО» ТА «НЕЙМОВІРНО»: РЕЦЕПТИВНІ МАКСИМИ
САМОТНОСТІ В РОМАНІ ДЖОНАТАНА САФРАНА ФОЕРА «СТРАШЕННО
ГОЛОСНО І НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО»**

Стаття зосереджена на дослідженні проблеми самотності дитини-підлітка, головного героя роману Дж. С. Фоера “Страшенно голосно та неймовірно близько” як важливого емоційно-екзистенційного чинника становлення особистості. Мета цієї розвідки полягає в поетологічному аналізі художнього осмислення “інакшості” дитини. Насамперед розглянуто художнє втілення дитячої проблематики у “дорослому” творі в контексті сучасного суспільства. Досліджено, зокрема, особливості кореляції “дитина-дорослий” та можливості її трансформації на прикладі роману американського письменника.

Ключові слова: дитинство, самотність, підліток, екзистенція, рецепція, максима.

Дослідження сучасної світової літератури фокусується у пошуку методологічного осмислення людини у світі та світу в людині. Характерна для попередніх епох опозиція/дихотомія “людина-світ” у новітньому літературознавчому дискурсі видається, радше, принципово/об’єктивно необхідною єдністю. Наукові розвідки, присвячені екзистенції людини як універсальній ментальній парадигмі, балансують між поняттями “постмодернізм” (Д. Затонський, М. Кайку, Б. Левіс, Л. Хатчеон, У. Еко, Ж. Бодріяр, Ж. Ф. Ліотар, В. В. Лейч та ін.), “метамодернізм” (Т. Вермюлен, Р. ван ден Аккер, Д. Биков, О. Митрошенков, М. Епштейн, А. Кірбі та ін.), “антропологічний поворот” (М. Марковський, О. Галета, К. Гірц, Дж. Маркус, М. Фішер, Е. Саїд, Г. Співак, Дж. Кліффорд та ін.) тощо та методологічними дослідженнями довкола поетологічних “викликів” (О. Галич, Л. Мацевко-Бекерська, В. Пахаренко, М. Моклиця, Т. Денисова, Н. Висоцька, Т. Михед, М.Ткачук та ін.).

Дільтєєва тріада “переживання – експресія – розуміння” в новому онтологічно-рецептивному універсумі набуває почасті кульмінаційних, максимально виявлених родієвих чи психологічних атрибутів. Зокрема, у контексті сприймання людини як антропологічної категорії та аксіологічної складової як її буттєвого маркера цікавий матеріал для поетологічного аналізу пропонує роман сучасного американського письменника Джонатана Сафрана Фоера “Страшенно голосно та неймовірно близько” (“Extremely Loud and Incredibly Close”, 2005). Процес моделювання та рецепції людини в художньому світі твору “дорослої” літератури про дітей (дитинство) стає коренем, з якого виростає дерево пізнання особистості (інтуїтивно “іншої”) – у неоднозначному сприйманні її суспільством та ще більше неоднозначному ставленні до неї.

Звичайно, має цілковиту слушність У. Еко, зауважуючи, що “з якоїсь точки зору все є відношенням часового та просторового сусідства або подібності з усім іншим” [4: 551]. Феномен дитинства з позицій сусідства набуває особливого змісту й рецептивних

перспектив. Полишаючи аспекти психологічного, вікового, світоглядного тощо суєдства, звернемося до винятково драматичної історії життя однієї із багатьох американських родин, що пережила “момент істини” і переступила “точку неповернення” 2001 року. Справді, “у глобальному розумінні літературно-художній твір є саме виявом такого унікального суєдства. Передусім він покликаний встановити чіткі межі між тим, що було чи є (тобто дійсним предметним світом) і тим, що з’явиться у свідомості читача (індивідуально окресленим світом фікційної предметності). Тому текстова матерія повинна володіти і власним голосом, аби артикулювати первинно наявний інтелектуальний чи онтологічний смисл та водночас запросити читача до естетичного діалогу” [7: 11-12].

Для артикулювання власного голосу Фюеровому текстові потрібні суголосні засоби, що забезпечать репрезентацію авторської уяви, зосередженої на житті однієї із американських сімей, що пережили страшну трагедію 11 вересня. Вочевидь, більш доречно було б маркувати цю психологічну ситуацію як “не пережили”. Бо ж існування тих, хто втратив близьких людей, стало якісно інакшим, “наддупленим”, а для багатьох – і зовсім зруйнованим. Сім’я Шеллів втратила батька: молодий та перспективний Томас Шелл був “того дня” на зустрічі в одній із веж-близнючок. Трагедію автор розглядає у перспективі сприймання дев’ятирічного Оскара, який тепер не має батька, а «тоді» так і не порозмовляв з ним по телефону. Проблема дитини “драматизується” її особистісними особливостями: Оскар Шелл не просто відрізняється від інших, будучи “емоційнотливим”, але й осмислено і навмисно дистанціюється від навколишнього світу. Хлопчику, чий світоглядний горизонт “рябить” безліччю захоплень – серед яких колекціонування, винаходи, дизайн прикрас, ювелірних виробів, комп’ютерне консультування, пристрасть до ентомології, астрономії та археології [9: 110] – складно “вписатися” у світ, де ніхто не помічає загадковості речей, подій та явищ. Єдиною людиною, яка зміла “згладити протистояння” Оскара та світу, був його батько. Після 11 вересня гра закінчилася – ніхто не розкаже Оскару про Шостий округ, не організує для нього справжньої експедиції у Центральному парку, не зашифрує йому послання у газетній статті. Несправедливим видається порух долі – залишити зовсім непідготованим до життя та дуже самотнім маленького хлопчика у великому світі.

Проте, життя дитини триває й далі, і, напевно, татова любов дає Оскару шанс – стати хоча б трохи ближчим до мами, бабусі, людей довкола. Ключик, знайдений у синій вазі в комірці, запускає своєрідну фугу – фугу життя, пригод, спілкування та відкриттів. Цікавий до світу підліток зможе, нарешті, пізнати свою індивідуальність, те, що за словами Пітера Баррі, “надійно сховане всередині нас, нашу унікальну “сутність””. [1: 27].

Особливо цікавим при цьому виглядає підхід хлопчика до світу, який він вивчає подібно до науковця – Оскар Шелл бачить та сприймає кожну непомітну пересічному оку дрібничку крізь сенсовісну призму: “СТРАШЕННО” та “НЕЙМОВІРНО”. До прикладу, нерозуміння Оскаром вчителя джиу-джитсу унеможливило для дитини цей вид спорту: “– Удар мене між ніг, – наказав він мені. Я **страшенно** розгубився. – *Excusez-moi? – перепитав я*” [9: 8]. Відзначена самим Оскаром його “емоційнотливість” [9: 224] надає всьому, що з ним трапляється, особливу напругу та “яскравість”: “*Достить дивно, що я можу гарно виконувати “Політ джмеля”, тому що місцями там треба грати **неймовірно** швидко, а для мене це поки **страшенно** важко, бо це не дуже добре розвинені зап’ястки*” [9: 9]. Невпевнений у собі Оскар наче свідомо вибрав своєрідний

спосіб інтерпретувати трагедію, що сталася з його сім'єю: просіюючи все довкола крізь “СТРАШЕННО”-“НЕЙМОВІРНО” сито, хлопчик робить світ ареною для гри уяви. Ідучи в лімузині на “несправжній” похорон батька (тіла не знайшли), Оскар обдумує нові можливі винаходи: “Між іншим, якщо вигадати **страшенно** довгі лімузини, то водії взагалі б не знадобилися. Люди сідали б у машину, проходили по салону і виходили б через передні двері, опиняючись одразу там, куди хотіли приїхати” [9: 12], а, звертаючись думками до безглуздої смерті батька, фантазує, яким ще чином, окрім “жiletки з пташиного корму” [9: 7], можна було б його врятувати: “Припустімо, хочете ви поїхати на дев'яносто п'ятий поверх; натискаєте на кнопку, і до вас приїжджає дев'яносто п'ятий поверх! Це могло б виявитися **страшенно** корисним винаходом, бо тоді, якби ви були на дев'яносто п'ятому поверсі, а літак врізався нижче, будинок сам опустив би вас на землю, і ніхто не постраждав би...” [9: 10].

Вигадка, фантазія та постійне “гостре” емоційне “обдумування” світу стає єдиним прихистком для самотнього Оскара. Хлопчик постає у романі не єдиним самотнім персонажем – самотня мама, яка дивним для Оскара чином не побивається за татом (принаймні, при ньому), одинока від життєвих ударів, втрат та образ бабуся, яка врешті напише внукові “лист свого життя”, мовчазний та самотній від власноруч зруйнованого життя/життів дідусь Томас. Знайомство з багатьма людьми та їхніми життєвими історіями в пошуку своєї власної не допомогло Оскарові стати безтурботним хлопчиком-бешкетником, головною проблемою якого була б сварка з однокласником. Особливо слід відзначити небажання героя бути “таким самим” – звичайним, пересічним, неproblemним – його “інакшість” стала наче спадком від батька, теж трохи дивакуватого, але надзвичайно рідного.

Найперше, варто акцентувати на емоційній готовності підлітка бути близьким з рідною людиною. Цією людиною, як було зазначено, зумів стати тільки тато. Ментально самотня дитина знайшла у постаті батька все необхідне для свого існування – тепло, захист, спокій: “Я підсунувся **неймовірно** близько до нього, так що майже ткнувся носом йому в пахву” [9: 22]. Насилу розірваний такий неймовірно міцний зв'язок батька з Оскаром (радше, Оскара з батьком) помножив цю необхідність бути “неймовірно близько” і водночас поглибив нічим/ніким/ніяк не заповнювану порожнечу в дитячій душі. Доцільним у зв'язку з цим видається звернення до проголошеного американським психологом Л. Фестінгером “одного із головних чинників, керуючих поведінкою людини”, а саме – “когнітивного дисонансу” як “суперечностей в знаннях, які породжують внутрішню тривогу і спонукають людину до дій, покликаних усунути цю суперечність” [3: 482]. Часом перебільшені та загострені почуття та відчуття Оскара є, насамперед, відгуком на його страхи та тривоги: “Я часто плачу, особливо наодинці. Мені **страшенно** важко примусити себе ходити до школи. А це я не можу ходити з ночівлею до друзів, бо **неймовірно** панікую у відсутності мами. Я не дуже добре ладнаю з людьми” [9: 224]. Страх вирости чи “провести цілу вічність у малому замкненому просторі під землею” [9: 188], “**страшенна** гучність песимістичних речей” [9: 259] ускладнюють життя “**страшенно** сміливого” [9: 188] хлопчика, проте приємні моменти буденного життя він також відзначає “перебільшено влучно”: “Я **неймовірно** нервував, але старався зберігати спокій і грав, як не дивно, **страшенно** майстерно. Я це знаю, бо в кінці люди аплодували стоячи, від чого я почувався на сто доларів” [9: 156]. Тому, вочевидь, ідеться не про песимістично налаштовану на життя дитину-підлітка, а про хлопчика, який все переживає “ДУЖЕ”.

Попри успіх на сцені та приємні емоції через задоволених глядачів, велику кількість та підтримку особистих Оскарових глядачів-Блеків інтенційно закладена самотність героя виразно промовляє до читача: *“Того вечора на сцені, під черепом, я почувався **неймовірно** близьким до Всесвіту, і водночас, **страшенно** самотнім”* [9: 158]. Необхідні кожній людині визнання та похвала – далеко не все для “дорослої дитини”. Можливо, присутність мами, її зачарування сином, явна скорбота за чоловіком згладили б психологічну травму, що виникла, укоренилася та розвинулася у свідомості сина. Хоча, варто припустити, що лише самотійно пережита Оскаром драма здатна “уможливити” для нього світ у власній самоекзистенції.

Все ж зазначимо, що саме “НЕЙМОВІРНО” та “СТРАШЕННО” сприйнятий світ зробить із дев’ятирічного підлітка справжню людину – не порожнього обивателя світу збагачення, а вдумливого жителя вічного світу, де цінними є вміння переживати, боятися, плакати та спричиняти радість іншим людям. Власне у цьому Оскар досягнув небачених успіхів: він став тим, в кому бабуся знайшла своє продовження та підтримку: *“Бабуся виглянула з вікна і приклала свою рацію **неймовірно** близько до губ, від чого звук став нечітким”* [9: 74]. Упродовж багатьох років самотня жінка поховала в собі біль та скорботу за пережитим та непережитим, допоки не поділилася своєю історією з онуком. Осиротіла бабуся, як і Оскар, не перебільшувала світу, а жила ним перебільшено: *“Ми провели той день разом. Увесь час мені хотілося його торкнутися. У мені боролися **страшенно** сильні почуття до нього, хоч я не бачила його стільки років”* [9: 86].

Окрім бабусі, Оскарові вдається надати життєвого забарвлення існуванню самотнього старого чоловіка, сусіда Блека. Жодного разу за багато років надзвичайно цікава особистість, містер Блек, не виходив з квартири. Переживши обидві світові війни, маючи величезний життєвий досвід, склавши надвелику картотеку з іменами людей, яких або про яких щось знав, літній пан видається Оскару та читачеві дуже нещасним – він не має кому про це все розповісти. Продумана мамою Оскара випадковість з ключем дає не лише хлопчику шанс “вплутатись” у цікаву нью-йоркську пригоду, але й Блеку – шанс ще трохи пожити поміж/серед/задля інших. *“Тоді абсолютно нізвідки за вікном пролетіла згоря птахів – **страшенно** голосно і **неймовірно** близько. Їх було десь із двадцять, мабуть. Може, більше. Але вони здавалися єдиним цілим, бо якимось чином абсолютно точно знали, що робити. Містер Блек схопився за вуха і видав якісь незрозумілі й дивні звуки”* [9: 184] – Оскар подарував сусідові не лише слух, а й цілий, сповнений голосом, світ.

Врешті, самотній малий Шелл, не усвідомлюючи того, допоміг чи не найважливішій людині свого життя, тому, хто розпочав «марафон самотності», задав координати існування одинокої “площини Шеллів” – своєму дідусяві Томасу: *“Я побачив чоловіка. Він мовчав, але чомусь я одразу зрозумів, що він не грабіжник. Він був **неймовірно** старим, а лице у нього <...> видавалося похмурим, навіть коли він не хмурився”* [9: 261]. Бабусин Квартирант, в існування якого Оскар вперто вірив, попри скептицизм своєї мами, почув найціннішу для себе історію – історію свого внука, того, чия постать завжди нагадуватиме про втрачене, але, водночас, надасть сенсу тій частині життя, що залишилася: *“Коли я розповідав Квартирантові свою історію, він безперестанку кивав і не зводив із мене погляду. Він так невідивно на мене дивився, що я навіть засумнівався у тому, що він взагалі мене слухав. А може, він намагався почути щось **неймовірно** тихе під моїми словами, наче металошукач, от тільки з правдою замість металу”* [9: 281]. Броня, що

закривала Оскара від світу (не ворожого, не дружнього, просто – світу збоку/окремо), враз розрослася, щоб дати прихисток ще одній парі самотніх очей.

Непрості стосунки героя з мамою, як видається, віддзеркалюють внутрішню порожнечу матері та сина: “– Мам? – Що, Оскаре? – Я йду гуляти. – Добре. – Я буду пізніше. – Добре. – Я не знаю, коли саме. Можу повернутися **страшенно** пізно. – Добре” [9: 321]. Тільки з останніх сторінок роману читач дізнається (ймовірно, здогадається і Оскар), що, насправді, мама не є байдужою до свого горя та життя сина, вона органічно та правильно моделює новий калейдоскоп існування “страшенно-неймовірно” дивної сім’ї Шеллів.

Упродовж розгортання сюжету роману Дж. С. Фоера реципієнт моделює власний дискурс із визнанням того, що жодних змін песимістично налаштована інакша від світу дитина не зазнала, проте той шлях, перед яким життя поставило дитину із ще не сформованою психікою, але чітким світоглядом, важко переоцінити: “Я не вірю в Бога, але я вірю в те, що все в житті **страшенно** складно, а її погляд (мама – прим. наша – Р.К.) в ту мить був складнішим за все на світі. Але він був водночас і **неймовірно** простим. У моїй реальності вона була лише моєю мамою, а я був лише її сином” [9: 363]. Варто припустити, що Оскар за допомогою зовсім небайдужої матері (яка влаштувала для сина цікаву семимісячну пригоду знайомства зі світом) все ж зуміє навчитися жити серед простих речей складного світу.

Омовлений М. Зубрицькою “внутрішній час людської свідомості” [5: 181] руйнує часову лінійність, причому минуле, сучасне та майбутнє сплітаються в складне буттєве мереживо. Цю тенденцію репрезентує також історія шукання себе Оскаром. Відтинок його життя, представлений автором, стає одночасним перебуванням і героя, і читача одразу в трьох вимірах. Одне і те ж запитання, поставлене автором у другому, шостому та десятому розділах, – “Чому я не там, де ти?” [9: 25, 120, 289] – “вихоплює” читача з нібито вже звичної для нього атмосфери страждань та переносить у ще більші. Проте, пройшовши шлях переживань людей різних поколінь (бабусі та дідуся, які через надто “голосне мовчання” втратили одне одного, мами, яка втомилася від власної скорботи та докірливого погляду сина, тата, який ніколи не пізнав свого батька, багатьох нью-йоркців Блеків, які кожен у свій спосіб позбулися можливості бути щасливими), читач разом із головним героєм переконаний, що без навіть такого страшного тягаря за спиною ні сьогодні, ні завтра не буде. Справді, Дж. С. Фоер спробував та зумів “схопити цю “позачасову теперішність” і відкрити її на прийдешність завдяки присутності в їхній структурі якого незмінного ядра, тієї серцевини, що ефективно функціонує у всі часи...” [5: 123]. У романі “Страшенно голосно і неймовірно близько” категорія самотності, власне, постає тією константою, що центрує довкола себе людські долі, трагедії, переживання та перемоги.

Погоджуємося, що «читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та настанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще непізнаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому процесі з нами “щось” відбувається. Те “щось” потрібно детальніше розглянути, особливо тоді, коли включення “невідомого” до сфери нашого досвіду затемнюється досить простою ідеєю у літературній дискусії, а саме процес абсорбування непізнаного світу розцінюється як “ідентифікація (курсив автора) читача з тим, що він читає” [6: 363]. Рецептивний парадокс Фоєрового роману

визначається потребою прийняти непросте рішення – чий, власне, горизонт розширюється? На шляху пошуку відповіді про знаходження ключового моменту смислотворення автор пропонує єдино можливий засіб – абсолютно по-різному моделюючи співвідношення понять “страшенно” та “неймовірно”, він так само по-різному закорінює рецепцію та інтерпретацію. Адже перипетійні повороти майже детективного пошуку ключа трансформують функцію протагоніста, долучаючи до “товариства Оскара” щоразу більше тих, кому максими “страшенно” / “неймовірно” сугестовані, для кого такий погляд на світ і себе у світі виявляється найбільш потрібним та очікуваним.

Поетологічний аналіз роману з аксіологічної перспективи відповідає на питання Р. Барта: “Питання, що викликає будь-яке оповідання, полягає, вочевидь, у наступному: На що обмінюється оповідання? Скільки воно “коштує”?” [2: 99] (пер. з рос. наш – Р. К.). Цілком очевидною видається відповідь – ціною Феофорового твору є людина. Людське життя постає перед читачем не фактом присутності чи процесом перебування “тут”, а феноменом постійного пошуку себе та в собі – пошуком автора, героя та, врешті, читача. У творах сучасної літератури, зокрема в аналізованому романі, оприявнюється наголошена В. Фесенко “відмова від фігури митця-пророка, митця-філософа, який наперед знає, що і як він хоче змалювати, що має сказати, якого результату хотів би досягнути” [8: 140]. Одночасний процес “віднайдення” Оскара автором та читачем ніби ототожнює їх з огляду на творчу місію: бо ж, насправді, читання в жодному разі “не паразитарне заняття, не реакція, що доповнює процес письма, котрий ми готові наділити всіма перевагами першонародженого творчого акту. Читання – це праця <...> я не хованюся десь у тексті, просто мене неможливо в ньому виявити...” [2: 37]. Система, змодельована автором, стає, насамперед, матрицею, на яку слід “накласти” індивідуальний досвід, переживання та пережиття читача, аби вона набула сенсу, в цьому разі – екзистенційного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. – К: Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія “Пролегомени”).
2. Барт Р. S/Z / Пер. с фр, 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
3. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т.В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2008. – 519 с.
4. Ехо У. Надінтерпретація текстів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2001. – С. 549-563.
5. Зубрицька М. Номо legens : читання як соціокультурний феномен. – Львів : “Літопис”, 2004. – 352 с.
6. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2001. – С. 349-366.
7. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
8. Фесенко В. Кіт у чоботях, або Фрагментарні роздуми на теми французької літератури останнього десятиліття // Всесвіт. – 2003. – № 5–6. – С. 139–145.

9. Фоер Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько : роман / Джонатан Сафран Фоер ; [переклад з англійської Оксани Поостранської]. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2015. – 384 с.

Кохан Р., аспірант

Львовский нац. ун-т имени Ивана Франко, Львов

**“ЖУТКО” И “ЗАПРЕДЕЛЬНО”: РЕЦЕПТИВНЫЕ МАКСИМЫ ОДИНОЧЕСТВА
В РОМАНЕ ДЖОНАТАНА САФРАНА ФОЭРА
“ЖУТКО ГРОМКО И ЗАПРЕДЕЛЬНО БЛИЗКО”**

Статья сосредоточена на исследовании проблемы одиночества ребенка-подростка, главного героя романа Дж. С. Фозера “Жутко громко и запредельно близко”, как важного эмоционально-экзистенциального фактора становления личности. Цель данной статьи состоит в поэтологическом анализе художественного осмысления “отличности” ребенка. Прежде всего рассмотрено художественное воплощение детской проблематики во “взрослом” произведении в контексте современного общества. Исследованы, в частности, особенности корреляции “ребенок-взрослый” и возможности ее трансформации на примере романа американского писателя.

Ключевые слова: *детство, одиночество, подросток, экзистенция, рецепция, максима.*

Kokhan R., postgraduate student

Ivan Franko national university of Lviv, Ukraine

**“EXTREMELY” AND “INCREDIBLY”: RECEPTIVE MAXIMS OF LONELINESS
IN JONATHAN SAFRAN FOER’S NOVEL
“EXTREMELY LOUD AND INCREDIBLY CLOSE”**

The article focuses on the problem of solitude of a teenager, the main character of J.S. Foer’s novel “Extremely Loud and Incredibly Close”, as an important emotional and existential factor in a person’s formation. The article aims at a poetological analysis of the artistic interpretation of a child’s “otherness”. Foremost, the artistic expression of children’s problems in the “adult” work within the context of modern society has been analyzed. The features of “child-adult” correlation and its possible transformations are exemplified in the novel by the contemporary American writer.

Key words: *childhood, solitude, teenager, existence, reception, maxim.*

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ І ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ КОНЦЕПТУ

*... мова не лише в певному розумінні відображає дійсність або ж впливає на це відображення, – вона є “вікном” у свідомість людини.
О. С. Кубрякова.*

У статті розглянуто основні підходи до дослідження концептів. Зроблено спробу окреслити термінологічний апарат лінгвокультурологічної й лінгвокогнітивної парадигм, уточнити структурні характеристики концепту і виявити специфіку лінгвокультурологічного та лінгвокогнітивного підходів до його вивчення.

Ключові слова: лінгвокультурологічний і лінгвокогнітивний підходи, лінгвокультурний концепт, лінгвокогнітивний концепт, поняття, структура.

Найважливіші поняття сучасного лінгвістичного знання – це мова й культура. Взаємозв'язок і взаємовплив мови й культури, а також їх функціонування вивчаються в межах лінгвокультурологічної парадигми. Неминучий «вихід лінгвістики в лінгвокультурологію» зумовлений тим, що, будучи багатовимірною системою, мова становить основний засіб комунікації й репрезентована як конститuent комунікативної діяльності, спосіб пізнання та інтерпретації світу і, нарешті, являючи собою «найважливіше сховище колективного досвіду, мова є складником культури» [8 : 73].

Дослідження концептів бере початок у схоластичній філософії й активно розвивається та вивчається в математичній логіці, власне логіці, логічній семантиці, психології, лінгвістиці (когнітивній лінгвістиці та когнітивній семантиці) тощо. У процесі дослідження концепту використовуються також комплексні інтегровані міждисциплінарні підходи в межах концептології, лінгвокультурології, дискурсології, етнолінгвістики, психолінгвістики, лінгводидактики, соціолінгвістики, лінгвістики тексту, комунікативної лінгвістики та інших суміжних дисциплін.

Мета роботи полягає в розгляді основних підходів до вивчення концептів, що зумовлює такі завдання дослідження: визначити диференціювальні ознаки термінів «поняття» й «концепт»; окреслити термінологічний апарат лінгвокультурологічної й лінгвокогнітивної парадигм; уточнити структурні характеристики концепту; виявити специфіку лінгвокультурологічного та лінгвокогнітивного підходів до вивчення концептів.

Теоретичні догми й основні положення лінгвокультурологічної парадигми знайшли висвітлення в наукових працях Е. Бенвеніста (1974), А. Вежицької (1996, 1999, 2001), С. Г. Воркачова (2001, 2002, 2004), І. О. Голубовської (2004), В. І. Карасика (2002, 2004, 2006), В. В. Красних (2002), В. А. Маслової (1997, 2001, 2004), Г. Г. Слишкіна (2000, 2004), Ю. С. Степанова (1997, 2001), В. М. Телії (1995, 1996), W. H. Durham, P. Weingart (1997), W. Marschall (1993), B. Shore (1991) та ін. Завдання, які ставлять перед собою

вчені, охоплюють дослідження процесів взаємозв'язку та взаємовпливу мови й етносу, мови й менталітету, мови й культури «на основі тріади – мова, культура, людська особистість» [1: 45]. У межах відповідного напрямку сучасних мовознавчих студій лінгвокультура¹ розглядається як лінза, через яку науковці вивчають матеріальну й духовну самобутність певної етнічної спільноти [3].

Існують різні підходи до вивчення концептів і концептуальних структур. Понятійний обсяг і розуміння ключового терміна (концепт) визначають відповідний напрямок сучасних досліджень.

У фокусі уваги сучасних дослідників знаходиться розмежування категорій «концепт» і «поняття» [2: 115; 4: 6; 20: 53-54; 21: 295; 22: 12 тощо]. На думку М. П. Кочергана, «поняття» асоціюється з денотативним значенням лексичної одиниці (тобто має когнітивний контент), а концепт – з інтерпретаційним складником семантики, відтак, вказує на універсальність першого і специфічність другого [20: 53]. Як стверджує сучасний лінгвіст-концептолог А.М. Приходько, концепт – етноспецифічно забарвлене поняття з етнопсихологічною надбудовою. Поняття є близьким до концепту, але «концепт – не поняття, а сутність поняття, явлене у своїх змістовних формах – в образі, у понятті, у символі» [20: 53]. Ю. С. Степанов зауважує, що етнолінгвальна, загальнокультурна й наднаціональна специфіка властива концепту [23: 41]; концепт в ментальному світі індивіда існує як «пучок понять, уявлень, знань, асоціацій, переживань, які супроводжують слово» [20: 54]. Таким чином, підкреслено, що «поняття» засноване на категоризації світу і представлено як раціонально-логічне явище (і є загальнолюдським), а концепт – на його концептуалізації і є когнітивно-оцінним феноменом (зокрема, етноспецифічним) [20: 54].

Підтримуючи погляди сучасних вчених щодо такої властивості концептів, як «конструйованість», Г. Г. Слишкін відзначає: ознака «конструйованість / реконструйованість» є центральною для протиставлення відповідних понять. Люди конструюють поняття з метою взаєморозуміння в дискусії, а існування концептів знаходиться поза «усвідомленою конвенційністю», концепти реконструюються в свідомості індивідів [22: 12-13].

Основна відмінність між «поняттям» і «концептом» полягає в тому, що «концепт як інформаційна структура є різносубстратною одиницею, тобто інтегрує поняття як ядрну структуру з іншими результатами пізнавальної діяльності: уявленнями, гештальтами, асоціативно-образними, оцінно-емотивними компонентами тощо» [21: 295]. Поняття перетворюється на концепт у разі валоризації, тобто приймає «певні ціннісні асоціації» [20: 54]. Диференційними ознаками цих двох категорій є оцінність, емотивність та образність, які не властиві поняттю.

Визначаючи основні відмінні риси між концептом і поняттям, О. П. Воробйова вважає ключовим фактором мисленнево-інтерпретативну діяльність і спосіб інтеріоризації. На думку В. З. Дем'янкова, «концепт («зародкова» істина), на відміну від поняття, конструюється, реконструюється» [4: 6]. Про поняття люди домовляються, моделюючи їх з метою мати спільну мову в дискусії. «Концепти ж існують самі по собі, їх люди реконструюють із тим або іншим ступенем (не) впевненості, – звідси дифузність, гіпотетичність, розмитість таких конструкцій» [4: 6].

¹ Тут і надалі термін *лінгвокультура*, слідом за В.В. Красних, уживається в значенні культура, «вітлена й закріплена в знаках живої мови, ... культура, яка знаходить вияв у мові й через мову» [12: 60].

Лінгвокультурологія як продукт антропологічної парадигми в сучасних лінгвістичних студіях бере початок від середини 90-х рр. XX ст. із наукових праць О. О. Потебні, В. В. Воробйова, Г. В. Степанова, Д. С. Лихачова, В. М. Телія та ін.

До завдань лінгвокультурології належить вияв культурної значущості мовної одиниці (тобто «культурні знання») на базі співвіднесення прототипної ситуації фразеологізму чи будь-якої мовної одиниці з «кодами» культури, відомими носієві мови [15: 10-11], що можуть бути визначені за допомогою спеціального аналізу [8: 113].

У фокусі уваги вчених-лінгвокультурологів знаходяться такі питання взаємодії культури й мови: «участь культури в утворенні концептів; лінгвокультурна специфіка мовного знака; ментальні процеси породження та сприйняття національно-специфічних смислів мовцем і слухачем і їхній вплив на мовні стратегії» [6: 16], а також фактори формування культурних кодів, принципи засвоєння культурної інформації, експлікація «культурної значущості мовної одиниці, тобто «культурних знань»» [15: 8-10] тощо.

На спеціальну увагу заслуговує об'єкт лінгвокультурологічних студій, який, на думку С. Г. Воркачова, В. А. Маслової та ін., знаходиться на стику таких наук, як культурологія й лінгвістика. Об'єктом лінгвокультурологічної парадигми є дослідження взаємодії мови й культури, причому мова важлива тим, що вона – «транслятор культурної інформації», а культура – «історична пам'ять народу» [15: 11]. В. В. Красних ідентифікує об'єкт відповідної галузі знань із лінгвокультурою, як «втільоною й закріпленою в знаках живої мови, що виявляється в мовних процесах культурою» [12: 60]. Трактуючи об'єкт таким чином, вчений фокусує увагу на тому, як носій мови бачить себе в певній культурі, які функції він виконує і яке місце посідає в ній. Предмет лінгвокультурології – мовні одиниці – що мають виразно різне значення (еталонне, образно-метафоричне, символічне) в культурі та призводять до узагальнення результатів людської свідомості [15: 11], граматики і словник лінгвокультури, а саме «основні одиниці лінгвокультури, їх класи, категорії, система, структура, відношення та функціонування» [12: 60].

Усе вищевикладене дає підстави стверджувати, що предмет і об'єкт, завдання й термінологічний корпус не є усталеними в цій відносно молодій залузі лінгвістики, сучасні вчені трактують їх залежно від мети дослідження. Надалі використовуватиметься відповідний апарат лінгвокультурології, запропонований В. А. Масловою [15: 11].

Потребують уточнень дефініції і окремих термінів, таких як культура, концепт, культурний концепт, лінгвокультурний концепт і лінгвоконцепт. У сучасній лінгвістиці культура розглядається в різних ракурсах:

– культура репрезентована певною системою цінностей та ідей. В. А. Маслова вважає цінність однією з «найважливіших сторін культури», в цьому розумінні – культура є «сукупністю абсолютних цінностей, створюваних людиною, це вираження відношень у предметах, вчинках, словах, яким люди надають значення, цінності». Культура має інтегровану природу, вона поділяється на «матеріальну й духовну, об'єктивну й суб'єктивну, зовнішню та внутрішню, культуру особистості й культуру нації». Отже, культура як комплексний, багатоаспектний феномен має ціннісні, комунікативно-діяльнісні й символічні засади [15: 30];

– культура розглядається як «сукупність об'єктивних (матеріальних) і суб'єктивних (духовних) елементів»; суб'єктивні елементи культури, що функціонують в окремій лінгвокультурі, мають назву «лінгвокультурних концептів» [22: 3]. Г.Г. Слишкін

визначає їх «як одиниці ментальної й вербальної репрезентації культурного досвіду соціуму» [22: 3];

– культура постає як «світобачення та світорозуміння, що має семіотичну природу» [24: 222].

Існує чимало визначень поняття «культура», проте більшість із них об'єднана спільним значенням: «орієнтація на дистинктивну природу культури» і трактується як «сукупність дистинктивних рис різних соціумів» [22: 9]. Вивчаючи культуру певного етносу, вчені звертаються до аналізу ментальності, свідомості та світосприйняття його носіїв, національної ідентичності й мовної системи: «вивчення культури стало вивченням специфіки свідомості її носіїв, реалізованої в різноманітних матеріальних (у тому числі мовних) формах» [22: 10].

Вказуючи на те, що концепт – ключовий складник лінгвокультури, дослідники підкреслюють: homo loquens взаємодіє не з окремим світом, а з «репрезентаціями цього світу, з когнітивними моделями цього світу»; кризь призму культури й мови Всесвіт відображений у свідомості індивіда (народу, нації, етносу) [15: 33], і додають: «поняття “концепт” стало “властивістю” культурології, де воно позначає духовні цінності культури» [20: 124].

За Ю. С. Степановим, «концепт – це ніби згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини ... те, за допомогою чого людина ... входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї» [23: 40].

Відповідний науковий підхід базується на визначенні концепту як базової одиниці культури, її концентрату; здійснюючи аналіз одного концепту культури, можна реконструювати всю систему концептів окремої культури [8: 96-97]. Як слушно зауважує В. І. Карасік, дослідження концептів культури – це «рух від психічних, соціально-культурних утворень в бік їхньої варіативної фіксації в мові й не тільки в мові» [8: 96].

В. Г. Зусман, розглядаючи концепти в лінгвокультурологічному плані, виділяє в сучасній лінгвокультурі комплексні знаки природи – культурні концепти, визначаючи їх як частини цілого, які «несуть на собі відбиток системи загалом». «Концепт – мікромодель культури, а культура – макромодель концепту. Концепт породжує культуру й породжується нею» [5: 41]. Виділяючи культурний концепт як основну одиницю відповідної парадигми, В. І. Карасік [8: 91] визначає його як «багатовимірне, культурно значуще соціо-психічне утворення в колективній свідомості, опредметнене в тій чи тій мовній формі» [8: 98]. Основними характеристиками культурного концепту є «багатовимірність і дискретна цілісність сенсу», наявність якого простежується в «безперервному культурно-історичному просторі» й культурна передача якого можлива з однієї галузі в іншу [8: 98].

Тримаючи в фокусі уваги дефініцію концепт, що функціонує в лінгвокультурологічних студіях, вітчизняний вчений визначає її як лінгвоконцепт – ключову одиницю лінгвокультурології, «вербалізований культурний сенс», «семантичну одиницю «мови» культури» [20: 125] і трактує таким чином: «культурними» стають об'єкти, коли «уявлення про них структуруються етномовним мисленням у вигляді концептів – певних «квантів» знання і досвіду [20: 125].

Сучасний вчений-концептолог Г.Г.Слишкін вважає, що інформацію слід вивчати в трихотомії «мова – свідомість – культура», оскільки ніщо інше, як свідомість людини, відіграє інтермедіарну роль між мовою й культурою. Вчений акцентує увагу на важливості

вивчення «свідомості», оскільки вся інформація (в тому числі й культурологічного плану) з зовнішнього світу надходить саме в свідомість індивіда, «де вона фільтрується, переробляється, систематизується» [22: 11]. Таким чином, дослідження інтеракції мови й культури в трихотомії «мова – свідомість – культура» призводить до генезису такої науково-дослідницької парадигми, як лінгвокультурна концептологія. У межах лінгвокультурологічної парадигми об'єкт – це «мова – культура», а в парадигмі лінгвокультурної концептології – «мова – свідомість – культура» [22: 11]. Вивчаючи відповідні структури в контексті лінгвокультурної концептології, дослідник оперує поняттям «лінгвокультурний концепт» і детермінує його таким чином: «умовна ментальна одиниця, спрямована на комплексне вивчення мови, свідомості й культури» [22: 14]. Основною ознакою лінгвокультурного концепту, на думку окремих вчених, є наявність ціннісного елемента [9: 75-80].

В. І. Карасик виділяє такі типи концептів: етнокультурні, соціокультурні, індивідуально-культурні. Основний критерій їхньої відмінності – це належність до певної соціальної верстви суспільства. Перший тип являє собою «ментальні утворення, актуальні для етнокультури загалом», другий – для певної групи в межах окремої лінгвокультури і останній тип – для індивіда [8: 98].

Поділяючи погляди В. І. Карасика, А. М. Приходько зазначає: основним фактором у розумінні розгляданого феномена є уявлення культури як цілісного світу, маніфестація концептів окремої лінгвокультури в порівнянні з іншою лінгвокультурою постає як етноспецифічна [20: 125]. Вивчення концептів культури здійснюється на підставі понять «мова – етнос – культура», оскільки сукупність цих понять репрезентує інформацію про менталітет окремого національно-лінгво-культурного співтовариства (термін В. В. Красних [11: 17]) і тим самим диференціює вид і своєрідність певної мовної системи [20: 126]. Саме етнокультурна маркованість є ключовим складником лінгвоконцепта, який моделює «ціннісні доміанти культури» і національну своєрідність певної лінгвокультури [20: 126].

У подальших дослідженнях застосовано лінгвокультурологічний підхід до вивчення концептів культури, які названо етнокультурними концептами і які, слідом за С. Г. Воркачовим, автор розуміє як «одиниці колективного знання / свідомості, що сягають ... духовних цінностей, мають мовне вираження й позначені етнокультурною специфікою» [3].

Вивчення понятійного обсягу термінів «концепт», «культурний концепт», «лінгвокультурний концепт» і «лінгвоконцепт» дозволяє зазначити, що культурний концепт розглядається сучасними мовознавцями в межах трихотомії «мова – свідомість – культура» (Г. Г. Слышкін), у той час як лінгвоконцепт функціонує й досліджується на принципах трихотомії «мова – етнос – культура» (А. М. Приходько). Таким чином, залежно від критерію, покладеного в основу, вчені подають своє трактування й титулюють відповідний феномен як «культурний концепт» (Н. Ф. Алефіренко, В. Г. Зусман), «лінгвокультурний концепт» (В. І. Карасик, Г. Г. Слышкін), «лінгвоконцепт» (В. Г. Зусман), «концепт культури» (Cl. Geerts) тощо. Проте основними незмінними конститuentами трихотомії, в межах якої вивчаються концепти та концептуальні структури на засадах лінгвокультурологічного підходу, незмінно залишаються «мова й культура».

У межах когнітивної лінгвістики – найбільшого досягнення другої половини ХХ століття [14: 12] – розглядаються ментальні операції, які відбуваються в процесі

сприйняття, осмислення і, отже, пізнання дійсності свідомістю, а також форми ментальних репрезентацій цих явищ [19: 9].

Когнітивна наука пояснює утворення взаємозв'язку мови й когнітивних здібностей індивіда – сприйняття, уяви, мислення, пам'яті. У зв'язку з цим мовна розглядається як «засіб доступу до розуму людини і тих розумових процесів (ментальних, психічних, внутрішніх), які здійснюються в її мозку» [14: 12]. Досліджуючи мову в лінгвокогнітивній парадигмі, «можна одночасно скласти думку не тільки про розглянуті мовні явища, а й про ментальні сутності, що стоять за ними, – концепти, концептуальні структури як структури знання й досвіду, думок і оцінок, планів і цілей, установок і переконань» [14: 13].

Ключовою одиницею згаданого дослідницького напрямку є концепт, який вивчається у працях В. Е. Болдирєва (2010), В. З. Дем'янкова (1994), С. А. Жаботинської (2009, 2010), О. С. Кубрякової (1996, 2004), М. В. Піменової (2004), А. М. Приходька (2008, 2013), О. О. Селіванової (2008, 2011), І. А. Стерніна і З. Д. Попової (2001, 2007), Р. М. Фрумкіної (1999), G. Lakoff (1990), R. Langacker (1987, 1991) та ін. Представники лінгвокогнітивного напрямку інтерпретують концепт як абстрактну ментальну сутність у свідомості homo loquens, що є результатом когніції [21: 294]. Служить «поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості й тієї інформаційної структури, яка відбиває знання й досвід людини» та репрезентована «оперативною змістовою одиницею пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку (lingua mentalis), всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [13: 89].

Р. М. Фрумкіна відзначає одну з теоретичних догм когнітивної лінгвістики: «Світ не відбивається, а інтерпретується – таким є одне з найважливіших гасел когнітивізму. Постійно акцентується, що людина не просто сприймає світ, але конструює його» [14: 16]. Підтримуючи це твердження, О. С. Кубрякова підкреслює, що когнітивна лінгвістика досліджує продуковані в мову як звичайні знання людини про світ, так і наукові, обом з яких необхідні процедури спеціального аналізу й пояснення їхньої етимології [14: 16].

Завданням когнітивної лінгвістики є «опис і пояснення мовної здатності і / або знань мови як внутрішньої когнітивної структури й динаміки мовця – слухача, що розглядається як система переробки інформації, яка складається з кінцевого числа самостійних модулів і співвідносить мовну інформацію на різних рівнях» [13: 53] або, коротше кажучи, отримання інформації про діяльність розуму [14: 13]. Дослідження свідомості становить загальний предмет когнітивної науки й когнітивної лінгвістики [19: 10-12].

Ключовим поняттям цієї дисципліни є концепт. О. О. Селіванова визначає це поняття таким чином: «інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості у взаємодії з позасвідомим» [21: 292]. Досить повне та всеосяжне трактування дефініції *концепт* знаходимо у сучасного вченого О. П. Воробйової: «концепт – це 1) основна одиниця свідомості, складник «колективного підсвідомого», оперативна змістова одиниця пам'яті, одиниця ментальних чи психологічних ресурсів нашої свідомості, «цеглинка» концептуальної системи, яка 2) відображає знання й досвід людини у вигляді «квантів» знання; 3) частково матеріалізується, вербалізується мовними засобами в їх значення; 4) включає істотну частку невербалізованої інформації» [4: 4-5]. Називаючи концепт квантами знання, В. Є. Болдирєв визначає його як «ментальне національно-специфічне

утворення», в якому зберігається інформація про світ у свідомості індивіда [2: 115-116]. На думку В. В. Колесова, концепт – виражена в мові одиниця ментальності, яка «зберігається стійко, постійно й незалежно від форми його представлення (об'єктивациї) в образі, символі й понятті» [10: 45].

Даючи визначення концепту, О. С. Кубрякова кваліфікує його як оперативну одиницю людської свідомості, що має в одних випадках достатньо просту структуру (окреми́й сенс), а в інших випадках – досить складну (об'єднання смислів у певну систему знання). За твердженням Р. Келлер, «наша система концептів – це не дзеркало світу, а дзеркало того, як ми з ним співпрацюємо» [14: 18]. Одна зі значущих властивостей мови – об'єктиваци́я й матеріаліза́ція основних концептів людської свідомості за допомогою мовних знаків, відтак, концепти – результат відображення мовою навколишньої дійсності [14: 14-15].

Загалом існує чимало думок щодо понятійного обсягу згаданого терміна. Головними ознаками, покладеними в основу визначення концепту, є знання, оцінка, психологія та культура [20: 46]. Вітчизняний лінгвіст-концептолог А. М. Приходько подає таку характеристику основним властивостям концепту: «цінність, комплексність побутування, обмеженість свідомості носія, умовність і нечіткість, складноструктурованість, мінливість структури, тривірневе лінгвальне втілення» [20: 49]. Узагальнюючи основні дефініційні моделі, запропоновані сучасними науковцями, вчений вказує на їхні основні характеристики: концепт – епістемічне, (психо)ментальне, (етно)культурне, (прагма)регулятивне, аксіологічне утворення [20: 46-48].

Таким чином, єдиної думки щодо визначення відповідного феномена (концепту) не існує, оскільки його дефініція, основні конститuentи, функції, титулювання, способи лінгвоапеляції трактуються сучасними вченими в різних аспектах і є істотні відмінності в його розумінні.

Істотно відрізняються думки вчених і щодо структури концепту. Одні дослідники вважають, що концепт структурується завдяки таким змістовим формам, як образ, символ і поняття [10: 45]. Інші стверджують, що концепт репрезентовано тришаровою структурою, яка включає «основну, актуальну ознаку; додаткову або кілька додаткових «пасивних» ознак; внутрішня форма, зазвичай зовсім не усвідомлювана, відображена в зовнішній словесній формі» [23: 40]. Структура концепту містить всю інформацію, яка перетворює його на факт культури: «вихідна форма (етимологія); стисла до основних ознак змісту історія; сучасні асоціації; оцінки тощо» [23: 40].

Структуру концепту розуміють також і як сукупність ознак, необхідних для визначення предметів або явищ, співвіднесених як елементи картини світу [17: 152]. Структура концепту сформована шістьма класами ознак (мотивувальна, образна, понятійна, функціональна, категоріальна, символічна) [18: 125; 17: 152-153]; виявлення структури концепту можливе завдяки спостереженню за сполучуваністю мовних знаків [16: 28].

Окремі лінгвісти відзначають трикомпонентну структуру концепту, що складається з понятійного, ціннісного та предметно-образного конститuentів [9: 77-78]. Образний план концепту репрезентовано слуховими, тактильними, зоровими, смаковими, нюховими характеристиками явищ, предметів, подій, що відображені в пам'яті людини і являють собою «релевантні ознаки практичного знання». Понятійним планом концепту визначають опис, позначення, тобто його мовну фіксацію, його дефініцію та порівняльні

характеристики концепту по відношенню до іншого(их) концепту(ів)», присутніх у системі людського досвіду. Ціннісний план є провідним і визначальним у виділенні самого концепту і демонструє його істотну важливість як для окремої людини, так і для колективу [8: 107]. Ціннісні домінанти – «найбільш істотні для даної культури смисли ..., сукупність яких утворює певний тип культури, що підтримується і зберігається в мові» [8: 108]. Аналіз праць з питань структури концепту дозволяє зробити висновок: концепт становить неоднорідне шарувате утворення із образними, понятійними і додатковими складниками.

Виділяючи основні підходи, що склалися в сучасній лінгвістиці – лінгвокогнітивний та лінгвокультурний – науковці вказують на те, що в межах першого напрямку досліджуються знання про світ, в основі яких знаходиться одиниця ментальної інформації – концепт, «що забезпечує вихід на концептосферу соціуму» [19: 10-12]. Для дослідження концепту в цьому напрямку розроблено польову модель, яка характеризує його ядрну й периферійну зони. З позиції другого підходу досліджується специфіка національної концептосфери від культури до свідомості. У межах цього напрямку концепт постає базовою одиницею культури, що має образні, понятійні й ціннісні конституенти, з превалюванням останнього [19: 10-12].

У сучасних лінгвістичних студіях вивчення концепту відбувається в двох ключових парадигмах: когнітивній і лінгвокультурологічній. Обидва підходи не взаємовиключають, а доповнюють один одного; диференціація цих парадигм асоціюється з «принципами відбору одиниць дослідження та методикою їх опису» [22: 13]. На думку В. І. Карасика, інтеракція лінгвокультурного й когнітивного концептів виявляється в тому, що «концепт як ментальне утворення в свідомості індивіда є виходом на концептосферу соціуму, тобто в кінцевому рахунку на культуру, а концепт як одиниця культури є фіксацією колективного досвіду, що стає надбанням індивіда» [8: 97]. Диференціація цих підходів ґрунтується на відмінних «векторах по відношенню до індивіда». У лінгвокогнітивній парадигмі вивчення відбувається від індивіда до культури, а в лінгвокультурологічній – від культури до індивіда [8: 97]

Відмінність підходів до вивчення концепту в когнітивному та лінгвокультурологічному напрямках полягає в тому, що в першій галузі знань «одному концепту відповідає одна мовна одиниця» і кожному слову – свій концепт, у той час як в другій – ключовою властивістю концепту є «поліапелюваність», тобто концепт може бути реалізованим у межах великої кількості одиниць мови й мовлення, а «іменами концептів є обмежена кількість культурно значущих одиниць» [22: 13].

Аналіз викладеного вище матеріалу дозволяє зробити ряд висновків і узагальнень. Відмінності між «поняттям» і «концептом» будуються на різних ознаках, таких як конструйованість / реконструйованість, оцінність, емотивність, образність, денотативне значення / інтерпретаційний складник, відсутність / наявність ціннісного складника, відсутність / наявність етнолінгвальної, загальнокультурної й наднаціональної специфіки та ін., які протиставляють ці поняття й підкреслюють універсальну сутність першого та специфічність другого. Поняття належить до світу раціонально-логічного, а концепт – це когнітивно-оцінне явище, етноспецифічно забарвлене.

Слід відзначити також, що термінологічний апарат сучасних лінгвокультурологічної та лінгвокогнітивної парадигм досить значний за обсягом, однак не є сталим. Сучасні

дослідники трактують відповідні наукові терміни неоднозначно, в основному залежно від мети й завдань власних досліджень.

Стосовно будови концепту, більшість вчених поділяють думку, що він становить неоднорідне шарувате утворення й відрізняють такі конститuentи його структури, як образні, понятійні й додаткові (зокрема, ціннісні, інтерпретативні компоненти тощо).

Певні відмінності між лінгвокультурологічним і лінгвокогнітивним підходами зумовлені в категоріальному й термінологічному апараті дослідження, визначенні основних завдань згаданих наукових напрямків, застосуванні методів і ін. Звертає увагу той факт, що в межах різних напрямків застосовуються різні методичні прийоми дослідження концептів і концептуальних структур.

Безумовно, синтез лінгвокультурологічного та лінгвокогнітивного підходів до дослідження концептів і концептуальних структур, мета яких – визначення ментальних утворень, які стоять за ними, і їхньої національно-культурної специфіки, є найбільш прийнятним і сприяє більш глибокому науковому аналізу. Вивчення мовних засобів об'єктивації етнокультурних концептів у системі полінаціональної англійської мови дає можливість відтворити як їх мовне вираження, так і лінгвокультурну специфіку, аксіологічну й соціокультурну значущість для окремих національно-лінгво-культурних спільнот (наприклад, у північно-американському, азіатському і африканському ареалах), і для англосаксонської лінгвокультури загалом, що й визначає перспективи подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 448 с.
2. Болдырев В. Е. Введение в теорию межкультурной коммуникации / В. Е. Болдырев. – М.: Русский язык. Курсы, 2010. – 144 с.
3. Воркачев С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С. Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3. Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж, 2002. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://trp11999.narod.ru/index/0-50>
4. Воробьева О. П. Концептология в Украине: обзор проблематики / О. П. Воробьева // Лингвоконцептология: перспективные направления: монография / А. Э. Левицкий, С. И. Потапенко, О. П. Воробьева и др. – Луганск: ЛНПУ им. Т. Шевченко, 2013. – С. 10–37.
5. Зусман В. Г. Концепт в культурологическом аспекте / В. Г. Зусман // Межкультурная коммуникация. – Нижний Новгород: Деком, 2001. – С.38-53.
6. Иванова В. Г. Лингвокультурологические особенности концепта «UNDERSTATEMENT» в современном английском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Иванова Виктория Геннадьевна. – М., 2015.
7. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке / В. И. Карасик // Языковая личность: культурные концепты. – Волгоград-Архангельск, 1996. – С. 3–16.
8. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурсы / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.

9. Карасик В. И. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В. И. Карасик, Г. Г. Слышкин // Методические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр./ под ред. И. А. Стернина. – Воронеж: ВГУ, 2001. – С. 75-80.
10. Колесов В. В. Концепт (прагматический аспект в отношении к вещи) / Введение в концептологию / В. В. Колесов, М. В. Пименова. – 2-е изд., стер. – М.: Флинта, 2016. – С. 41-61.
11. Красных В. В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология / В. В. Красных. – М.: Гнозис, 2002. – 284 с.
12. Красных В. В. Основные постулаты и некоторые базовые понятия лингвокультурологии / В. В. Красных // Русский язык за рубежом. – 2011. – № 4. – С. 60–66.
13. Краткий словарь когнитивных терминов. Сост. Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина / Общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М.: МГУ, 1996. – 245 с.
14. Кубрякова Е. С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира/ Е. С. Кубрякова. – Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
15. Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию / В.А. Маслова. – М.: Наследие, 1997. – 207 с.
16. Пименова М. В. О типовых структурных элементах концептов внутреннего мира (на примере концепта душа/ М. В. Пименова // Язык. Этнос. Картина мира. – Кемерово: Графика, 2003. – С. 28-39.
17. Пименова М. В. Методика исследования концептов / Введение в концептологию / В.В. Колесов, М. В. Пименова. – 2-е изд., стер. – М.: Флинта, 2016. – С. 149-180.
18. Пименова М. В. Теория концептуальных исследований / Введение в концептологию / В. В. Колесов, М. В. Пименова. – 2-е изд., стер. – М.: Флинта, 2016. – С. 122-148.
19. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ «Восток-Запад», 2007. – 315 с.
20. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А.М. Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
21. Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2011. – 844 с.
22. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: дис. ... докт. филол. наук: 10.02.19 / Слышкин Геннадий Геннадьевич. – Волгоград, 2004. – 323 с.
23. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
24. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М.: Языки славянской культуры, 1996. – 284 с.

Домнич О.В., канд. филол. наук, доцент
Запорожский национальный университет, Запорожье

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ И ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ КОНЦЕПТА

В статье рассмотрены основные подходы к исследованию концепта. Предприняты попытки уточнения терминологического аппарата лингвокультурологической и

лингвокогнитивной парадигмы, определения структурных характеристик концепта и выявления специфики лингвокультурологического и лингвокогнитивного подходов к его изучению.

Ключевые слова: лингвокультурологический и лингвокогнитивный подходы, лингвокультурный концепт, лингвокогнитивный концепт, понятие.

Domnich O.V., PhD (Linguistics)

Zaporizhzhya national university, Zaporizhzhya, Ukraine

CULTURAL LINGUISTIC AND COGNITIVE LINGUISTIC APPROACHES TO THE CONCEPT STUDY

The paper discusses the main approaches to the research of a concept. Special attention is drawn to the study of the terminology of the cultural linguistic and the cognitive linguistic paradigms, the structural characteristics of a concept and the specificity of the cultural linguistic and the cognitive linguistic approaches to the concept study.

Key words: the cultural linguistic approach, the cognitive linguistic approach, the concept of language and culture, the concept of language and cognition, structure, a term.

УДК 061.232(477.7)“19/20”

Бородіна Г.Г., канд. іст. наук, доцент

Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», Миколаїв

ВНЕСОК КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ ПІВДНЯ УКРАЇНИ В РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА (ІІ ПОЛОВИНА ХІХ СТ. – ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Стаття висвітлює вагомий внесок громадських об'єднань та організацій у забезпечення внутрішнього комунікаційного процесу, поширення інформації про українську наукову думку, культурно-освітню, просвітницьку діяльність на Півдні України протягом ІІ половини ХІХ ст. – початку ХХ ст.

Ключові слова: культурно-освітня діяльність, громадські об'єднання, товариство «Просвіта», культурно-просвітницькі осередки, народні читання, бібліотеки, українська мова, національне інформаційне середовище.

В умовах національного відродження й державотворення в Україні актуалізувалося вивчення культурних надбань регіонів, роботи культурно-просвітницьких осередків та діячів української культури, громадських і просвітницьких рухів, що сприяли національному соціокультурному розвитку.

У вивченні даного питання нагромаджено чимало літератури, яка торкається різних аспектів досліджуваної теми. Однак ця література не є системною і не охоплює проблему в цілому. До цього часу не було написано спеціальних робіт, які б розкривали значний внесок в розвиток національного інформаційного середовища громадських культурно-просвітницьких організацій, що існували на Півдні України у ІІ половині ХІХ ст. – на початку ХХ ст. Саме тому **актуальність** осмислення та обґрунтування даного дослідження потребує нових підходів до вивчення, з'ясування їх значення для вітчизняної наукової думки.

Метою даної наукової розвідки є висвітлення внеску громадських об'єднань та організацій у забезпечення внутрішнього комунікаційного процесу, поширення інформації про українські наукові здобутки, культурно-просвітницьку діяльність на теренах південного краю України у ІІ половині ХІХ ст. – початку ХХ ст.

В означений період культурно-просвітницькими осередками, що самовіддано працювали для суспільної користі на основі загальнолюдських цінностей і національних ідеалів були Слов'янське Благодійне товариство ім. Кирила і Мефодія в Одесі (1870 р.), Одеська громада (1876 р.), Одеське товариство «Просвіта» (1906 р.), Миколаївське товариство «Просвіта» (1907 р.). Їх практична діяльність спрямовувалася на відкриття

українських шкіл, безкоштовних народних бібліотек, влаштування народних читань, лекцій, вистав, видання україномовної літератури.

Досить суттєву роль в процесі формування національного світогляду населення Півдня України відіграли народні читання. Перші народні читання проходили в Одесі при організації і підтримці Слов'янського Благодійного товариства ім. Кирила і Мефодія з 1882 р., завдяки активній участі кращих представників інтелігенції міста, вчених Новоросійського університету [3]. Слід наголосити, що професори Новоросійського університету в Одесі Ф. Шведов та П. Сапіро виступили з публічними лекціями на користь народних читань, поповнивши таким чином казну товариства на 500 руб. Траплялося, що на останніх читаннях першого року інколи бувало по 350 слухачів [4].

У 1884 р. народні читання започаткували продаж книг при аудиторії. Протягом першого року попит на книги постійно збільшувався. Ціна була від 1 до 15 коп., в середньому на кожному читанні продавалося книг на 3 руб. З 1885 р. Правління вирішило відкрити постійний продаж.

У 1886 р. покладено початок книжковому Кирило-Мефодіївському складу дешевих видань і книгарні, в якій за шість років з 1886 р. по 1892 р. продано понад півмільйона примірників книг [4: 17]. Кирило-Мефодіївський склад відразу ж завоював довіру одеських городян. З замовленнями звертались не лише окремі люди, а й заклади міста: школи, притулки, лікарні, в'язниці. При книжковому складі вже у 1885 р. було засновано власну невеличку бібліотеку, її фонд становив 143 назви у 703 примірниках. У бібліотеці видавались книги для читання вдома безкоштовно. Спочатку в ній налічувалось 58 абонентів, у 1886 р. – 271, а за 6 років – 2157, яким було видано 35622 творів друку [4: 3].

Бібліотеку в основному відвідували учні міських шкіл, хоча з кожним роком вона захожувала і велику кількість дорослих, враховуючи любов до книги і читання.

З дозволу куратора 1887 р. в аудиторії почали влаштовувати загальнодоступні літературно-музичні вечори, які проходили щосуботи. Їх метою було зібрати кошти для народних читань та за незначну платню дати можливість почути кращі твори художньої літератури. За період з 1882-1892 рр. було проведено 479 читань, на які прийшло 199086 чол., тобто в середньому по 415 чол. на кожному [4: 20]. Крім того, у 1891 р. було влаштовано 20 читань для солдат.

Стосовно змісту читань, то духовні слухалися літніми людьми. І навпаки, грамотні дорослі й учні з великою цікавістю ставилися до оповідань із історії та географії різних країн, любили слухати повісті М. Гоголя «Сорочинський ярмарок», «Тарас Бульба».

Книжковий склад і бібліотека в основному слугували меті народних читань. Діяльність народних читань була багатогранною і поширювалася за межами міста. З 1886 р. народними читаннями в Одесі започатковано підтримку усіх народних читань, які відкривались Керчі, Кишиневі, Дубні, Херсоні, Тифлісі, Білозерці, Миколаєві [4: 20]. У 1887 р. склад підібрав бібліотеку з 500 примірників і безкоштовно надіслав її школі в Константинополі; сформував 10 бібліотек (усього – близько 1000 книг) для Сербії, Херсонського сирітського будинку та ін. Інколи в Комітеті народних читань просто дарували книги з нагоди знаменних або пам'ятних подій.

У 1888 р. книжковий склад Кирило-Мефодіївського товариства розширив свою діяльність і випустив 9 власних видань. Серед них: «Робінзон Крузо» – 600 примірників,

«Колумб» – 600 примірників, «Огляд книг для дитячого читання» – 1 тис. примірників та ін. [4: 15].

Таким чином, діяльність Слов'янського Благодійного Товариства з влаштування народних читань розподілялася на такі напрямки: літературно-музичні вечори, книжковий склад, бібліотека та видання літератури. Народні читання в Одесі згуртували навколо себе прогресивних діячів міста: професорів університету та провідних службовців міської думи, які безпосередньою працею намагалися слугувати добрій справі просвіти народу.

У Миколаєві Комітет народних читань засновано у 1887 р. [1; 2] з метою влаштування народних читань для населення міста. Вибір книг суворо обмежувався спеціальними каталогами, а самі читання проводилися під пильним наглядом поліції. Комітет підпорядковувався піклувальнику Одеського навчального округу. У 1917 р. він припинив свою діяльність.

У 1896 р. дозвіл уряду на проведення народних читань отримало і Херсонське земство. Ставлення населення до читань було різним. Значно гіршим воно було на околицях. Це пояснюється тим, що люди погано знали російську мову, а на місцевих діалектах читання проводити не дозволялося. Для багатьох національних груп, які проживали на території Херсонської губернії, доступнішими в розумінні були духовні читання.

Отже, народні читання при малорозвиненій грамотності населення на той час стали одним із вигідних засобів поширення знань серед народу і заохочення його до надбань світової культури. У подальшому в багатьох населених пунктах південного регіону читання велись постійно, вони розвинулись у форму публічних лекцій та систематичних курсів з певної галузі знання.

На початку ХХ ст. дієвим джерелом української духовності Півдня України стали «Просвіти», які опікувалися культурою, освітою та просвітою південного краю, і це вважалося не лише традицією, а й способом життя [7].

Заслуговує на особливу увагу товариство одеської «Просвіти», засноване у жовтні 1905 р. [5]. Головні напрямки діяльності товариства зосередилися на літературно-науковій, музичній та драматичній секціях. Кількість його членів зростала дуже швидко – з 80 до 400 чоловік [5]. За цим показником одеська «Просвіта» була однією з найбільших у Наддніпрянській Україні.

На перших порах товариство очолив відомий у місті громадський діяч, лікар за фахом – І. Луценко. Згодом його керівником став відомий бібліограф, етнограф, громадський діяч та почесний член львівської «Просвіти» – М. Комаров. Товариство згуртувало навколо себе відомих діячів українського розвою: М. Костомарова, І. Липу, М. Аркаса, С. Шелухіна та багато ін.

З 1906 р. одеські просвітяни почали видання перших українських газет, які майже одразу заарештовувались. В Одесі одним з перших україномовних видань була політична, економічна, наукова і літературна газета «Народна справа», єдиний номер якої вийшов 8 січня 1906 р. В наступній українській газеті «Вісті» було розміщено замітку, у якій повідомлялося, що газета «Народна справа» заборонена місцевою адміністрацією і тому дописувачі можуть отримувати «Вісті». Перше число газети «Вісті» вийшло 5 лютого 1906 р. Це була політична, економічна, наукова та літературна газета. Видавала газету і відповідала за її редакцію Л. Шелухіна.

Крім того, діячі товариства організували свою бібліотеку, створили музей, яким опікувався М. Славченко (в майбутньому відомий історик, академік), драматичну секцію, ставили п'єси українського класичного репертуару і проводили різні культурні заходи. З часом одесити домоглися відкриття української школи при «Просвіті». Завдяки чималих зусиль просвітян у 1906 р. в Новоросійському університеті почав читати лекції з українознавства О. Грушевський.

Враховуючи, що на початку ХХ ст. Одеса була найменш українізованим із великих міст України (українці за чисельністю значно поступалися росіянам, євреям, полякам), діяльність просвітян з популяризації кращих здобутків національної літератури, музики, драматургії, фольклору є надзвичайно цінною. Товариство швидко завойовувало популярність і мало значний вплив на громадське життя Одеси.

Перша спроба утворення в місті української бібліотеки датується 1905 р., коли при товаристві «Просвіта» було організовано читальню. Нею завідував літературознавець А. Ніковський. До фонду бібліотеки увійшла колекція книг відомого в Одесі громадського діяча, педагога, історика, одного із фундаторів «Одеської громади» 70-х років ХІХ ст. Л. Смоленського. Читальня мала майже всі українські періодичні видання: «Літературно-науковий вісник», «Рада», «Рідний край», «Слово», «Світова зірниця», «Україна», «Буковина», «Громадський голос», «Діло», «Дзеркало» та ін. Більшість видань «Просвіта» отримувала безкоштовно, а деякі передплачувались за нижчою ціною. Вступ до читальні просвітян і всіх бажаючих був безкоштовним.

При товаристві «Просвіта» впорядкованою була і бібліотека. Для читачів вироблені правила користування та підготовлено систематичні каталоги зі всіх відділів. Спочатку бібліотекою користувались лише просвітяни. Основним джерелом поповнення фонду були пожертви. Дарували свої книги Г. Гармашова, К. Добрицький та ін. Книжковий фонд бібліотеки складався з 2068 примірників [9: 32].

Обов'язковим товариство вважало роздавати книги. Зокрема, значну кількість книг просвітяни надіслали до бібліотеки одеської в'язниці. Дублетні книги з українознавства дарували українським студентам. Відправляли книги і в сільську бібліотеку на Подолі.

Одеське товариство «Просвіта» проводило також чималу видавничо-інформаційну роботу. У 1907 р. видано «Про запорозькі вольності» М. Комара і ухвалено до друку книжку «Про Гарібальді» І. Бондаренка та ін. Видавались книги на кошти фонду Л. Смоленського.

Результативна праця одеських просвітян призупинилася 1 листопада 1909 р. наказом губернатора. Після її заборони робота продовжувалась в українському клубі, але вона не мала такого успіху як в «Просвіті».

Привертає увагу багатогранна культурно-просвітницька робота просвітян Миколаєва. Попередником «Просвіти» в місті вважається український гурток, створений у вересні 1906 р. Миколаївське українське товариство «Просвіта» засноване у лютому 1907 р. На його чолі став історик, громадсько-політичний діяч, українознавець за покликанням, знакова особистість – М. Аркас (1853-1909) [6].

Згідно Статуту товариства, головні напрямки діяльності «Просвіти» спрямовувались на: вшанування українських митців, розвиток освіти на національній основі, створення національного театру як форми освіти і виховання засобами театралізації, збереження

національних традицій і свят як головного елементу виховання національної гідності, розширення світогляду та вивчення української історичної спадщини [8].

За ініціативою М. Аркаса розпочато цикл рефератів з історії України: «Аскольд», «Ярополк», «Великі Київські князі», «козацькі отамани» та ін. Підготовлено лекції про життя та творчу спадщину І. Котляревського, М. Заньковецької, І. Карпенка-Карого, Б. Хмельницького. Перед кожною виставою опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського М. Аркас виступав з лекцією про Задунайську Січ.

Завершивши роботу над рукописом «Історії України-Русі», він прочитав на цю тему курс із 14 лекцій. Протягом 1907-1908 рр. місцеві газети друкували щомісячні анотовані оголошення з повідомленням теми лекції, детальний план та час проведення. Також «Просвіта» запрошувала лекторів із інших міст. По суботах проводилися літературно-музичні вечори, членські сімейні, літературно-наукові вечори, на яких з успіхом виступали аматори-поети, музиканти. Ставили п'єси М. Кропивницького, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Карпенка-Карого, Т. Шевченка і, звичайно ж, звучала опера самого М. Аркаса «Катерина». Велику роботу здійснював відділ книгарні та книгозбірні: зібрали літературу українських авторів та організували видачу книжок населенню з 17 до 20 години тричі на тиждень; на кошти «Просвіти» передплатили газети та часописи «Рада», «Рідний край», «Слово», «Громадський голос», «Україна», «Літературно-науковий вісник», «Село» [6: 57].

Товариство проводило культурно-просвітницьку роботу не лише в Миколаєві, але й у Вознесенську, Олешках, Херсоні. М. Аркас та рада «Просвіти» виступали на захист української мови, за впровадження її в гімназіях та університетах. Архів «Просвіти» зберігає документи, що засвідчують порушення даного питання 1908 р. Так, рада товариства звернулася до члена Державної Ради професора І. Лучинського з клопотанням про відкриття курсів українознавства для вчителів і духовенства.

Водночас на кошти М. Аркаса у селах Богданівка і Христорівка працювали чотирирічні школи з українською мовою викладання. Всі діти, які вступили до школи Аркаса, навчалися рідною мовою по українському букварю д. Нордця, виданому в Києві.

Миколаївські просвітяни плідно співпрацювали з спільнотами «Києва, Катеринослава, Чернігова та ін. міст України, редакціями часописів «Рада», «Рідний край», «Світова зірниця», «Слово», «Громадський голос», «Свобода» [7: 68]. Слід наголосити, що для зростання національно-культурної свідомості, згуртованості вони налагодили в'язки з представниками демократичної української еліти – Л. Українкою, І. Франком, Б. Грінченком.

Отже, активна, насичена праця Миколаївського українського товариства «Просвіта» сприяла поширенню інформації про вітчизняні друковані та рукописні твори.

Підводячи підсумки висвітлення поставленого питання, варто зазначити, що за період своєї діяльності культурно-просвітницькі громадські осередки на теренах Півдня України протягом II половини XIX – на початку XX ст. прагнули задовольняти зростаючі потреби суспільства в національній культурі у різноманітних формах і засобах масової комунікації. Це сприяло поширенню українського друкованого слова, в межах якого утілювався пізнавальний досвід української еліти. Сьогодні їх досвід є унікальним на ниві української культури як основи формування національної ідентичності, що поза сумнівом має надзвичайний інтерес і цінність для дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державний архів Миколаївської області (далі - ДАМО), ф. 208. Миколаївський комітет народних читань, оп. 1, спр. 1-а. Список тем лекцій для ілюстрації которых имеются картины за 1887 г., 2 с.
2. ДАМО, ф. 208, оп. 1, спр. 2. Отчет о деятельности комитета народных чтений за 1891-1896 г., 26 с.
3. Державний архів Одеської області (ДАОО), ф. 276. Одесское Славянское Благотворительное общество шимени Кирилла и Мефодия (1873-1919), оп. 1, спр. 1. Устав Одесского благотворительного общества шимени Кирилла и Мефодия.
4. Десятилетие народных чтений в г. Одессе (1882-1892): К отчету Одесского Славянского Благотворительного общества им. Св. Кирилла и Мефодия за 1892 г. – Одесса: Тип. В. Кирхнера, 1893. – 22 с.
5. Звіт українського товариства «Просвіта» в Одесі за 1906 р. – Одеса, 1907. – 34 с.
6. Кауфман, Л. М. М. Аркас/Л. М. Кауфман. – Київ : Держвидав, 1958. – 130 с.
7. Коновець, О. Просвітницький рух в Україні XIX – перша третина XX ст./О. Коновець. – Київ, 1992. – 189 с.
8. Статут Українського товариства «Просвіта». – Миколаїв, 1907. – 3 с.
9. Фесенко, Е. І. Звіт українського товариства «Просвіта» в Одесі за 1907 р./Е. І. Фесенко. – Одеса, 1908. – С. 32.

Бородин Г.Г., канд. ист. наук, доцент

Обособленное подразделение «Николаевский филиал Киевского национального университета культуры и искусства», Николаев

ВКЛАД КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ЦЕНТРОВ ЮГА УКРАИНЫ В РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ (II ПОЛОВИНА XIX В. – НАЧАЛО XX В.)

Статья освещает весомый вклад общественных объединений и организаций в обеспечение внутреннего коммуникационного процесса, распространение информации об украинской научной мысли, культурно-образовательную, просветительскую деятельность на Юге Украины в течение второй половины XIX в. – начала XX в.

Ключевые слова: культурно-образовательная деятельность, общественные объединения, общество «Просвіта», культурно-просветительские центры, народные чтения, библиотеки, украинский язык, национальное информационное пространство.

Borodina G.G., candidate of Historical sciences, associate professor

Branch of Kyiv national university of Culture and Arts», Mykolaiv, Ukraine

CONTRIBUTION OF CULTURAL AND ENLIGHTENMENT SOCIETIES OF THE SOUTH OF UKRAINE TO THE DEVELOPMENT OF NATIONAL INFORMATIONAL ENVIRONMENT (SECOND HALF OF THE XIX CENTURY – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY)

The paper highlights the significant contribution of community societies and organizations to provide internal communicational process, disseminate information about Ukrainian

scientific thought, cultural, educational, enlightenment activities in the South of Ukraine during the second half of the XIX century – the beginning of the XX century.

Key words: *cultural and educational activities, community societies, «Prosvita» societies, cultural and enlightenment centers, folk reading, libraries, Ukrainian language, national informational environment.*

УДК 821.133.1(8) Сезер.09

Кутіліна М.М., пошукач

Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, Харків

ФРАНКОМОВНА ЛІТЕРАТУРА КАРИБЬСЬКОГО БАСЕЙНУ: ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИЙ АСПЕКТ ОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ САМОБУТНОСТІ

Стаття присвячується дослідженню та осмисленню франкомовної літератури Карибського Басейну у контексті пошуку культурної самобутності. Аналізуються такі теми впливу на літературу Карибського басейну: тема національної історії і звільнення; транскультурних зв'язків з Америкою, Францією та Африкою. Визначається три компоненти карибської ідентичності: американську, європейську й африканську.

Ключові слова: *франкофонна література, Карибські острови, національна самобутність, негритюд, латиноамериканський аспект осмислення, самобутність, Еме Сезер.*

«...Хто і які ми? Чудове питання!»

Е. Сезер «Щоденник повернення до рідної країни»

З моменту початку літературного розвитку франкомовних країн Карибського басейну¹ (кінець XIX – початок XX ст.) пройшло більше ста років. За цей порівняно невеликий період існування антильська література дала цілу плеяду талановитих письменників. Гваделупець С.-Ж. Перс, який отримав Нобелівську премію в 1960 році за поезію, вже відомий українському читачеві. За кращі романи Гонкурівської премії були удостоєні гвіанець Р. Маран («Батуала», 1921) і мартиніканець П. Шамуазо («Тексако», 1992). Премією Ренодо був відзначений роман ще одного мартиніканця Е. Гліссана («Ріка Лезарда», 1958). Ці твори, а також багато інших, ще належить відкрити вітчизняному читачеві.

Головне питання, яким цікавляться багато письменників Гаїті, Мартиніки, Гваделупи, а також Гвіани (що розташована поблизу на південноамериканському материкі і географічно не належить до країн Карибського басейну), є питання «Хто ми?». Тому вважаємо **актуальним** аналіз франкомовної літератури Карибського Басейну в контексті осмислення її культурної самобутності.

¹ Цей регіон має декілька географічних назв: Карибський басейн, Карибські острови, Антильські острови, Вест-Індія. Відповідні назви має і література.

Поет, драматург, публіцист і великий громадський діяч з Мартиніки Е. Сезер в поемі «Щоденник повернення до рідної країни» (1939 р.) звертається до свого внутрішнього і зовнішнього світу, до своїх предків, щоб знайти свою ідентичність: *«Моя негритянська суть [negritude] це не камінь / Не глухота його кинута в гомін дня / Моя негритянська суть не більмо мертвої води / На мертвому оці землі. / Моя негритянська суть це не вежа і не храм / Вона поринає в червону плоть землі / Вона поринає в палаючу плоть небес / Вона прориває щільні покрови свого терпіння!»* [3: 88]. Уперше в цій поемі він використовує термін «негритюд», що виник як вираження протесту проти колоніального пригноблення і расової дискримінації, як форма затвердження самобутності і самоцінності африканських культур [6: 240] і який в подальші десятиліття стає в центрі ідеологічних диспутів серед чорної інтелігенції франкофонного світу.

Ще один мартиніканець поет, філософ, есеїст, романіст і драматург Е. Гліссан в романі «Ріка Лезарда» відмічає мінливість рідної землі, яка з'являється для нього в образі річки [7: 441]: *«...З першими променями сонця Лезарда, захоплена на повороті, здається, застигає, підстерігаючи світило, розігрує розсудливу даму, потім несподівано спрямовується вперед, як народ, що піднімається... і ось, уже вранці, вона вільна і весела... це оголена дівчина, яка не соромиться перехожих на березі»* [7: 441]. А в 1981 р. у своєму головному есе «Антильський дискурс» Е. Гліссан прагне пізнати антильську суть через загальну історію карибських країн. Він стверджував, що побороти страждання народу можна тільки шляхом пошуку антильської ідентичності. Антильство – це новий наступний етап, після негритюду. У другій половині 1960-х рр. антильство стало політичною і літературною течією. Концепт антильства базувався на тому твердженні, що антильське суспільство страждає через своє колоніальне минуле. Е. Гліссан почав детально аналізувати історію. Роздумуючи, що *«нема про що і говорити: ми завжди звертаємося до минулого, щоб пізнати майбутнє»* [15: 188], Е. Гліссан пов'язував *«завдання на сьогодні»* з *«терплячими пошуками у минулому»* [15: 214; 11.: 220].

Спільність історичного шляху народів Латинської Америки, а саме колізії епохи відкриття і завоювання, колонізація після вторгнення європейців і звільнення більшості з них після скидання колоніалізму в ХІХ ст. сформували у франкомовній літературі Карибського басейну певні теми. Вони пов'язані з переосмисленням історії Нового Світу і її окремих країн, з прагненням до звільнення і з визвольною риторикою, з самоідентифікацією. **Метою** цієї статті є вивчення тем у франкомовній літературі Карибського басейну, які дають можливість припустити, що вона знаходиться в пошуку культурної самобутності і що їй властивий латиноамериканський аспект осмислення національно-культурної самобутності.

I. Тема національної історії і звільнення

Країни Карибського басейну пройшли кризь віки трагічної історії. Корінні індіанські племена карибів і араваків після відкриття Х. Колумбом Нового світу в 1492 р. були винищені. Карибські країни, що зазвичай іменуються у франкомовному ареалі антильськими, впродовж тривалого часу були ареною запеклого суперництва європейських держав: Великобританії, Іспанії, Франції, Голландії.

У першій половині ХVІІ ст. Франція затвердилася у своїх карибських володіннях. З цих пір розпочалося їх активне заселення неграми-рабами, які закуповувалися торговцями на західноафриканському узбережжі Атлантики і за допомогою яких власники

плантацій намагалися заповнити нестачу робочої сили. Попри те, що історія Гаїті, яка проголосила незалежність у 1804 р., розвивалася особливим шляхом, економічні зв'язки Гаїті та інших антильських країн не урвалися (внаслідок постійної міграції робітників цукрових плантацій). Яскрава схожість Мартиніки, Гваделупи і Гвіани також обумовлена самим їх статусом колоній, а з 1946 р. – «заморських департаментів» Франції [7: 380–381].

Переосмисленням історії Нового Світу в Латиноамериканській літературі відмічені епічні поеми П. Неруди, романістика А. Карпент'єра, а також численні іспаноамериканські інтерпретації «Бурі» В. Шекспіра: есе Р. Даріо «Тріумф Калібана» (1898); «Аріель» (1900) Х. Э. Родо; «Калібан» (1970) Р. Фернандеса Ретамара та ін. У культурно-філософському дискурсі Латинської Америки символічні образи Аріеля, Калібана і Просперо, взяті з трагікомедії «Буря» В. Шекспіра (1611), присутні вже сто років. Драматична тональність іспаноамериканських інтерпретацій «Бурі», її сюжет і проблематика пов'язані з колізіями епохи відкриття і завоювання Нового Світу.

Аргентинський письменник Д. Ф. Сарм'єнто в художньо-філософському і соціологічному есе «Факундо» моделює антиномію «цивілізація – варварство», яка концентрує основи формування культури Нового Світу з XVI століття. Переосмислені і переоцінені, образи Просперо, Калібана й Аріеля використовувалися як знаки діаметрально протилежних, супротивних одна одній соціальних ідей [5: 11]. Походження самого імені Калібан, а також слова «канібал» ідентичні. Так розчув назву корінного населення Х. Колумб. Найважливішу латиноамериканську цивілізаційну символіку, що з'явилася на рубежі XIX та XX ст. і виражена в образах Просперо, Калібана й Аріеля, услід за численними іспаноамериканськими інтерпретаціями продовжує мартиніканський письменник Е. Сезер. Використання образів Просперо – Калібана, європейського пана і африканського раба, було актуальним і для карибських письменників. П'єса «Буря» Е. Сезера притягнула велику увагу постколоніальної критики і разом з «Психологією колонізації» О. Манноні розглядалася крізь призму постколоніальної теорії.

На початку п'єси Калібан з'являється на сцені з вигуком «Ухурр!» («Свобода!») на суахілі, мові міжетнічного спілкування в східно-центральної частині Африки). Просперо має необмежену владу, і Калібан терпить ярмо свого пригноблувача. Потім відбувається їх еволюція, у результаті якої Просперо шукає компроміс, але Калібан показує себе одночасно непримиренним і проникливим: він знає, що Просперо не визнає своєї поразки. Калібан більше не може терпіти приниження і хоче одного – свободи: «Необхідно, щоб ти зрозумів, Просперо: / роки я схилив голову / роки я приймав / Усе приймав: / Твою зневагу, твою невдячність / Але найгірше за все, принизливіше за все / Твоя поблагливість / Але тепер, цьому кінець... Мене не цікавить перемир'я, ти це добре знаєш. Я хочу бути вільним. Вільним, ти мене чуєш!» [14: 87–88]. П'єса закінчується голосом Калібана, який віддаляється, вигукуючи за кулісами слово «свобода». Невирішений, «відкритий» фінал п'єси вказує на постколоніальну невизначеність, у якій колишній пан і колишній раб живуть за несумісними принципами і мають абсолютно протилежні прагнення. Переосмислення п'єси В. Шекспіра дає Е. Сезеру можливість представити злободенну політичну і духовну проблему в символічному ключі завдяки образам, які увійшли вже до світової і латиноамериканської культури Унікаючи часової і географічної конкретики, але відштовхуючись від антильської реальності, Е. Сезер надав п'єсі універсального звучання,

що вписалося в парадигму постколоніального простору. Деякі постколоніальні письменники використовують образи Калібана та Аріеля також як символ їх спроб здолати вплив колоніалізму на їхню культуру.

Твори карибських письменників про часи рабства, написані на різному художньому рівні і для читача різної підготовленості, досить численні в літературі Антильських островів [7: 442]. Серед них роман гаїтянина Ж. С. Алексиса «Друзяка генерал Сонце» (1955), написаний у Парижі, де коротко відтворена історія країни, починаючи з Х. Колумба [6, с. 460]; «Четверте століття» (1964) Е. Гліссана з викривальними сценами приходу невільничого корабля, очікування покупцями-колоністами перших кроків живого товару в Новому Світі, а також багато інших як прозаїчних, так і поетичних текстів [7: 442].

Гаїтянин Р. Дамбrevіль, автор збірки віршів «Перехрестя» (1952), у вірші «Скреготали ланцюги» описує невільничий корабель і трюми, в яких везли закутих рабів з африканських узбереж на Антильські острови: «...скрежетали, скрежетали / цепи в смрадной ночи трюмов / раздирая тело в кровь. / Скрежетали в ночи черной / цепи наших черных предков / то душа во мраке ночи, / в глубине тех смрадных трюмов / и стонала, и металась, / и рыдала в ночи чёрной, / и тоскою исходила, / бесконечно тоскою / об утраченной земле» [1: 73].

Співзвучний з цими рядками вірш «Чому» ще одного гаїтянина Ж. Бріера: «...К далеким островам летела каравелла / И было море благосклонно к кораблю, / Цепями скованны, снедаемых тоской, – / из нашей Африки к далекому Гаити. / Их цепи тяжкие в моей душе гремят, / И сердце бьется в груди цепям и морю в лад» [9: 50].

Сумний досвід минулого не дає спокою і гваделупцю Г. Тирольєну. У вірші «Обірвані слова» він пише: «Глухо, глухо / рокочут во мне / вулканы древнего прошлого» [1: 72].

Після Другої світової війни почалася епоха широкої консолідації народів чорної раси у боротьбі проти колоніального гніту і за зміцнення культурних зв'язків усередині антильського співтовариства. Загострення революційної ситуації і перетворення Латинської Америки на справжній «палаючий континент» упродовж восьми декад ХХ ст. сприяли розквіту гостросоціальної, відкрито пропагандистської поезії, яка, проте, не втрачала художніх якостей.

Бунтарські та революційні настрої, близькі визвольній риториці кубинця Х. Марті, виявляються у творчості франкомовних письменників Карибського басейну. Образ революційної звитяжкої Куби був особливо піднесений в гаїтянській поезії, в якій гаїтяни бачать приклад для Гаїті і для всієї Латинської Америки. Держава Гаїті завоювала незалежність ще в 1804 р. Під час цієї боротьби були висунуті такі чудові вожді, як Т. Лувертьюр, Ж.-Ж. Дессалін і багато інших. У період 1915–1934 рр. тривала американська окупація Гаїті, народне обурення виросло в партизанську війну і повстання. Негритянські народи зображені не лише мучениками, але і творцями цивілізацій, бунтарями, вождями повстань у поемі гаїтянина Ж. Бріера «Чорна душа». У вірші ще одного гаїтянина Р. Дестра «Антоніо Мачео» перед нами – історія нескінченної битви за свободу, що тривала десятиліттями. Тут є імена тих, хто очолив боротьбу, а також нагадування нації про минулі перемоги і заклик до боротьби: «...Фидель Кастро, Хосе Марти / Боливар, О'Хиггинс, Хуарес, / Линкольн, Джон Браун, Перальт – / Черные герои, белые герои, герои индейцы, / Чьи могучие руки высоко подняли Кубу!» [9: 63–64].

Прагненням до звільнення пройнято і творчість мартиніканця Е. Сезера. У п'єсі «Трагедія короля Крістофа» (1963), що увійшла до репертуару Комеді Франсез, Е. Сезер розповідає про завоювання незалежності Гаїті, спирається на історичні події. Головний персонаж п'єси дійсно був спочатку президентом Гаїті (1807), а потім і її королем (1811). Як перейти від рабства до свободи, як підвести людей до незалежності? Крістоф хоче вивести людей на шлях прогресу, але обдурений, він програє.

У поемі «Щоденник повернення до рідної країни» Е. Сезера Мартиніка представлена в образі корабля, що перевозив рабів у Вест-Індію і потерпів катастрофу. Оповідач звертається до минулого і міняє суть образу африканця, роблячи його вільним [17]: *«І негри на кораблі стоять / негри, які сиділи / несподівано стоять / ті, які стоять у трюмі / які стоять у каюті / які стоять на мосту / які стоять назустріч вітру / які стоять під сонцем / які стоять у крові / які стоять / і / вільні»* [13: 31].

II. Тема транскультурних зв'язків і відносин: Америка – Франція – Африка

У осмислюваних і переосмислюваних блуканнях латиноамериканської думки, що шукає самовизначення, одночасно з темою національної історії постає тема транскультурності. Це пояснюється тим, що становлення літератур Карибського басейну склалося в результаті багатовікових міжрасових контактів, фізичної і культурної метисації населення островів. Ось, наприклад, як про це пише поет з французької Гвіани А. Купідон у вірші «Спіричуел»: *«Нас швырнули когда-то на этот неведомый берег, / чёрную плоть смешали с кровью обеих Америк...»* [9: 136].

Європейсько-християнська традиція, принесена завойовниками, у Латинській Америці вступила в контакт з автохтонною культурою. Якщо для більшості латиноамериканських країн характерна спільність мови – іспанської, і звідси – вплив іспанської культурної спадщини, то головним чинником спільності антильських франкомовних літератур були їх генетичні зв'язки і контакти з французькою культурою і схожість історичного розвитку антильських країн. Згідно з французькою колоніальною доктриною, населення завойованих Францією територій не мало власної культури і повинно було сприйняти культуру французьку. Така ідеологія пізніше породила протест проти приниження населення карибських країн. У перші десятиліття існування антильська література перебувала під величезним впливом французької літературної традиції. У 30-х рр. ХХ ст. головною метою антильської творчої інтелігенції стало розмежування з французькою літературною традицією, пошук національної самобутності в літературі [7: 383].

Карибські письменники отримали освіту в Парижі, довгий час знаходилися в колі паризької інтелігенції, писали, видавалися у Франції і по всьому світу. Наприклад, поема «Щоденник повернення до рідної країни» – це і особиста історія Е. Сезера, і узагальнена історія молоді Мартиніки та інших Карибських островів, яка отримала освіту у Франції. У цій поемі Е. Сезер пише про свою подорож до Франції і назад на Мартиніку: *«Поїхати... я приїду чистим і молодим в цю мою країну, і я скажу цій країні, твань якої є частиною моєї шкіри: «Я довго блукав по світу і ось повертаюся до покинутого гноїща ваших ран /...І ось я приїхав!»* [13: 8].

Подорожі – поширений сюжет латиноамериканської літератури. Ще Х. Колумб виклав у щоденниках свої враження про землі, відкриті під час першого плавання (1492–1493). Щоденники і хроніки першопрохідців і конкістадорів складають

первинний пласт латиноамериканської літератури. Найочевидніший і найпоширеніший у латиноамериканській літературі ХХ ст. тип «транскультурної подорожі» – через океан з Америки до Європи, а потім назад. Головна мета подорожі – відкрити власний «світ», що відрізняється від європейського, і власну причетність до нього [4]. У вірші «Зрада» (1931) гайтянин Л. Лало пише про свою подорож до європейської метрополії: *«/ Дары Европы, пусть я сросся с вами, / но самых горьких мук не избежал. / Как укротить французскими словами, / То сердце, чья отчизна – Сенегал? / »* [1: 72]. Схожі переживання можна зустріти у «Поємі про мою скуту батьківщину» гайтянина Р. Депестра: *«Восемь лет миновало, как ты, моя мать, провожала меня у порога. / И дрожала от горя и страха, / И следила, как в теплом ноябрьском тумане, / В голубом молоке исчезал самолет, / Уносивший меня в неизвестную Францию...»* [11: 213].

Між книжковою літературою, принесеною з метрополій, і народною творчістю виявився величезний розрив. У країнах Карибського басейну здавна існує багатий фольклор, створений у середовищі негритянських низів креольською мовою. Креольство – термін, що з'явився у кінці 1980-х рр. і пов'язаний з ідентифікаційним пошуком, який був розпочатий «негритюдом» і «ангильством», але тепер за допомогою стилю і мови. Теоретики креольства – мартиніканці викладач університету і лінгвіст Ж. Бернарбе і романісти П. Шамуазо і Р. Конфіан, які виступають за розвиток літератури на народній розмовній креольській мові і повсюдне її поширення [7: 396].

Ця мова являє собою поєднання французької мови простолюду ХVІІ ст. як основи з мовами переселенців з африканських країн і мігрантів з інших країн світу. Креольство – це рух, що намагався затвердити народну культуру карибських суспільств. Багато представників цього руху намагаються об'єднати усну креольську мову з письмовою французькою мовою. Наприклад, Ж. Румен в известном лірическом романе «Хозяева росы» пропитує французську прозу креолізмами: діалоги крестьян даються на креольському мові.

Наприклад, Ж. Румен у відомому ліричному романі «Господарі роси» просочив французьку прозу креолізмами: діалоги селян подані креольською мовою.

Письмова література французькою мовою створювалася у кінці ХІХ ст. представниками мулатської буржуазної верхівки і орієнтувалася на французькі зразки. Але вже у 1920-х рр. ХХ ст. у зв'язку з підйомом негритянської культури в США і міжнародним інтересом до африканської літератури і мистецтва письменники виступають за розвиток національної самобутньої літератури. У поезії зазвучала тема негра, «негритянства». Так можна переказати французьке «negritude» та іспанське «negrismo». Ряд поетів, відмовляючись приймати чужі їм європейські форми цивілізації, підкреслювали в негрові первісну силу і чуттєвий початок. Вони охоче описували релігійні обряди, чаклунство, несамовиті ритми ритуальних танців і т. ін. Наприклад, творчість Н. Гільєна та Е. Сезера повна негритянських ритмів і співзвуч.

У поємі Е. Сезера «Щоденник повернення до рідної країни» є поетичний заклик до сил природи, до своїх африканських предків: *«вум ро о / вум ро о о / заклинати змій, щоб відігнати мертвих / . вум ро о о / щоб мої небеса відкрилися переді мною»* [13: 13].

«Негритюд» наочно виявляється в літературах Карибських островів у період після перемоги Кубинської революції, що зробила великий вплив на усвідомлення

народами цього регіону своєї єдності [10: 345–346]. Кубинські поети, зокрема Н. Гільєн, як і знаменитий кубинський художник В. Лам, прагнули вивчити і підкреслити значення африканської спадщини. У 1930 р. у вірші «Ми прийшли» Н. Гільєн затверджував важливість значення негритянського початку в становленні культури Нового Світу [10: 337]: «*Ось ми вже тут!... / Ми хочемо врізати в профіль Америки наші риси*» [8: 112–113]. Ще в XIX столітті кубинський поет, філософ і лідер визвольного руху Х. Марті стверджував, що «негритюд» є свідомим затвердженням вкладу негра в становлення культури «нашої Америки», історичної і духовної спільності країн Латинської Америки незалежно від їх етнічних і расових складових [про творчість Хосе Марті див., зокрема: 1]. Н. Гільєн припустив, що тоді як афро-іспанський негризм є «вираженням історичної спільності» між расами, то франкофонний негритюд є «зброєю проти колоніалізму» [16: 111]. Величезний вплив у той час зробила книга гаїтянського вченого Ж. Пріс-Марса, присвячена мові, звичаям, віруванням, фольклору негрів Гаїті і сприйнята як затвердження гаїтянської негритянської культури.

У поемі «Щоденник повернення до рідної країни» був уперше використаний неологізм «негритюд», придуманий самим Е. Сезером, який можна перекласти як «негритянська суть». Поняття негритюд у поемі не статичне. Старе уявлення негра про себе самого змінюється після внутрішньої революції на нове. «Старий» негритюд відступає і поступається місцем «новому»: «*Я кажу: «Ура!» Старий негритюд / поступово мертвіє, / горизонт руйнується, відступає і розсіюється...*» [13: 30].

Термін Е. Сезера «Наша Африка» – це формула, що виражає ідею «негритюда», очевидно (бо Е. Сезер добре знав латиноамериканську літературу), підказана ідеєю «Нашої Америки» (Nuestra América), висунутої ще наприкінці XIX ст. Х. Марті в однойменному філософсько-публіцистичному есе. Х. Марті стверджував історичну і духовну спільність країн Латинської Америки незалежно від їх етнічних і расових складових [2], а Е. Сезер підкреслює духовну близькість і необхідність єдності карибських і африканських народів у вірші «Африка простягає руку»: «*Наша Африка - это рука без железной перчатки / без тяжелой свинчатки / ладонь, что открыта и откровенна, / натруженная ладонь, что протянута всем / смуглым, белым и желтым / натруженным и открытым ладоням / всего мира*» [9: 236–237]

У цілому, обидва автори ратують за самобутність народів, необхідність спільної боротьби і створення великого простору, навіть якщо країни розділяють величезні відстані, тим самим продовжуючи ідеї С. Болівара, керівника боротьби за незалежність іспанських колоній у Південній Америці.

Таким чином, латиноамериканська література представлена не лише іспанською і португальською мовами, але ще і французькою. На відміну від іспаномовних латиноамериканських країн, «подорож» карибця проходить ще і через Африку. Тому слід говорити про три компоненти карибської ідентичності: американську, європейську й африканську.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Время пламенеющих деревьев. Поэты Антильских островов. / сост. Е. Л. Гальперина. – М. : Издательство восточной литературы, 1961. – 244 с.
2. Гирич Ю. М. Творчество Хосе Марти. История литератур Латинской Америки. Кн 3 / Ю. М. Гирич. – М. : Наследие, 1994. – С. 69–105.

3. Заграва. Из світової поезії XX сторіччя / за ред. О. Мокровольського. – К. : Веселка, 1989. – 284 с.
4. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А. Ф. Кофман. – М. : Наследие, 1997. – 320 с.
5. Кутейщикова В. Н. Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки / В. Н. Кутейщикова. – М. : Наука, 1978. – 187 с.
6. Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская Энциклопедия, 1987. – 751 с.
7. Никифорова И. Д. Литература франкоязычных стран: Мартиники, Гваделупы, Гвианы / И. Д. Никифорова // История литератур Латинской Америки в 5-ти кн. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – Кн. 4, ч. 1. – С. 380–483.
8. Обнаженные ритмы: Негритянские мотивы в поэзии Латинской Америки / под. ред. С. Мамонтова. – М. : Худож. лит., 1965. – 219 с.
9. Острова поющей листвы. Современная поэзия Вест-Индии. Сборник. / сост. Л. Володарская, П. Грушко, Е. Витковский. – М. : Прогресс, 1981. – 388 с.
10. Португондо Х-А. Негритюд в карибских литературах / Х-А. Португондо // Революционное движение и современная реалистическая литература Латинской Америки. – М. : Наука, 1988. – С. 334–349.
11. Поэзия Латинской Америки. – М. : Худож. лит., 1975. – 719 с.
12. Пугівцева Н. К. Наукові записки Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство / Н. К. Пугівцева. – Х., 2015. – Вип. 1(80). – С. 214–225.
13. Césaire A. Cahier d'un retour au pays natal / A. Césaire. – Ibadan, Nigeria : New Horn Press Limited, 1994. – 157 p.
14. Césaire A. Une Tempête / A. Césaire. – P. : Edition du Seuil, 1969. – 92 p.
15. Glissant É. Le discours antillais / É. Glissant. – Paris : Gallimard, 1997. – 848 p.
16. Kubayanda J. B. The poet's Africa. Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire / J. B. Kubayanda. – USA : GREENWOOD PRESS, New York, West port, Connecticut, London, 2010. – 176 p.
17. Gil A. The Great Black Hole: Reading for the Ghost in Césaire's "Cahier d'un retour au pays natal" [Electronic Resource] / A. Gil. – 1939. – Way of access : <http://www.elotroalex.com/essays/the-great-black-hole/>.

Кутилина М.М., соискатель

Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина, Харьков

ФРАНКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАРИБСКОГО БАССЕЙНА: ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ АСПЕКТ ОСМЫСЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ САМОБЫТНОСТИ

Статья посвящается исследованию и осмыслению франкоязычной литературы Карибского Бассейна в контексте поиска культурной самобытности. Анализируются такие темы влияния на литературу Карибского бассейна: тема национальной истории и освобождения; транскультурных связей с Америкой, Францией и Африкой.

Определяется три компонента карибской идентичности: американской, европейской и африканской.

Ключевые слова: *франкоязычная литература, Карибские острова, национальная самобытность, негритюд, латиноамериканский аспект осмысления, самобытность, Эме Сезер.*

Kutilina M., competitor

V. N. Karazin national university, Kharkiv, Ukraine

FRENCH SPEAKING LITERATURE OF CARIBBEAN BASIN: LATIN AMERICAN ASPECT OF UNDERSTANDING OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY

The article is devoted to the searching and understanding of francophone literature of Caribbean Basin in the context of searching of cultural identity. Such themes of the influence on the Caribbean Basin's literature are analyzed as: the topic of national history and its liberation; transcultural relations with America, France and Africa. Three components of Caribbean identity are defined: American, European and African.

Key words: *francophone literature, the Caribbean basin, national identity, negritude, Latin American aspect of understanding, Aimé Césaire.*

УДК [821.161.3+821.161.2]-091

Боровко В., доктор філол. наук, проф.

Вітебський гос. ун-т імені П.М. Машерова, Вітебськ, Беларусь

**ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ТАРАСА ШЕВЧЕНКО
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ ЯНКИ КУПАЛЫ:
ЭСТЕТИЧЕСКО-АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Осмысление Янкой Купалой творчества Тараса Шевченко было направлено на решение задач расширения тематического и стиливого диапазона белорусской поэзии первой половины XX века, на манифестацию собственных представлений о личности писателя.

Ключевые слова: творческая индивидуальность, художественная рецепция, аксиологическая установка, образ, эстетическая программа.

Янка Купала (1882–1942) – классик белорусской литературы. Его творчество базировалось на освоении традиций белорусского фольклора и мировой литературы. Личность и творчество Тараса Шевченко прочно вошли в эстетическое сознание этого автора. Янку Купалу привлекал сам феномен поэта из народа, поэта-страдальца, поэта-бунтаря, поэта-патриота. В статье «Великий кобзарь украинского народа» (1938) белорусский классик признавался, что с творчеством Тараса Шевченко он познакомился в детстве, слушая народную песню «От села до села» и даже не подозревая, что это отрывок из знаменитой шевченковской поэмы «Гайдамаки». В небольшой статье, написанной совместно с Якубом Коласом и Петрусем Бровкой, «К юбилею великого поэта-революционера» (1938) Тарас Шевченко характеризовался «величайшим поэтом», «гениальным поэтом», «неустанным борцом с крепостничеством».

Начало художественной рецепции Янкой Купалой творчества Шевченко положили переводы произведений украинского классика на белорусский язык. Перевод – форма своеобразного осмысления чужого произведения, чужой творческой индивидуальности, перекодировка эстетической информации из одной языковой системы в другую языковую систему. Уже в ранний период литературной деятельности будущий классик белорусской литературы перевел на белорусский язык стихотворения «Думка (Зачем черные мне брови)», отрывок из послания к Н.В. Гоголю «За мыслию мысль рою вылетает» и включил их в поэтический цикл «Думы» своего первого сборника лирики «Жалейка» (1908). Янка Купала – креатор по духу, романтик по мироощущению, поэтому тематика и стилистика данных стихотворений Шевченко далеко не случайно привлекла его внимание. «Думка» Тараса Шевченко в стиливом плане близка к народной песне, по форме – это монолог девушки-сироты, оставленной любимым, остро чувствующей свое одиночество среди

людей, осознающей себя птицей в неволе. «За мыслию мысль роем вылетает» – монолог творческой личности, оказавшейся в ситуации одиночества, духовной изоляции, потому что «глухім кожны тут радзіўся, // Кожны з гора тужа» [1: 284]. Купала в ранний период творчества осознал и в художественной форме артикулировал экзистенциальное одиночество творческой личности среди людей, возможно, по этой причине, в его перевод не вошли гневные шевченковские строки, продиктованные конкретным украинским общественно-историческим контекстом середины XIX века: «Не заревуть в Україні // Вольній гармати. // Не заріже батько сина, // Своєї дитини, // За честь, славу, За братерство, // За волю України. // Не заріже, вихопає, // Та й продасть в різницю // Москалеві. Це б то бачиш, // Лепта удовиці. // Престолові – отечеству // Та німоті плата». Знаменитое купаловское стихотворение «Один» – воплощение романтических мотивов, типичного для молодого Купалы понимания творческой личности, обреченной на равнодушие соотечественников: «Ці йду ў беларусаву хату // Са сну прывітаць да зары, // І рукі там выпягну к брату // І кіну вачыма к сястры, // Ці ўсеўшыся ціха на прызбе, // Зайграю там пегню сваю, // Дарэмна прывету чакаю, // Дарэмна вітаю, пяю. // Душа мне і шэпча, і плача: // Адзін ты, адзін, небарача!» [1: 75]. Его стихотворение «Пророк» – горестная констатация духовного оскудения разочарованных человеческих душ, глухих к призывам изменить жизнь в лучшую сторону, погрязших в примитивном прагматизме, поглощенных рутинной повседневности.

Купала-поэт формировался в силовом поле романтической эстетики. Его идеал художника – самоотверженный борец с несправедливостью, патриот, отдающий себя служению Родине. Этот идеал во многом складывался под влиянием польской романтической поэзии XIX века, прежде всего под воздействием произведений Адама Мицкевича и Юлиуша Словацкого, убежденных в духовной силе, могуществе, объединительном потенциале поэтического слова. Созвучие своим жизненным обобщениям Янка Купала находил и в поэзии Тараса Шевченко. Творческая личность (прежде всего, это поэт, музыкант, певец из народа) у Янки Купалы – выразитель народных устремлений, интеллектуально и морально возвышающийся над своим временем, над обычными людьми. Янка Купала, как и Тарас Шевченко, разделял мнение, что наиболее полно постигает мир и человека музыка. Думается, далеко не случайно Тарас Шевченко опозитизировал кобзаря, а Янка Купала вслед за ним – гусяря. Слово и музыка у Купалы, как и у Шевченко, – хранители исторической памяти, средства самоидентификации отдельного человека и целого народа.

Романтический тип поэта-пророка доминировал в творчестве Янки Купалы начала XX века. Как известно, романтическая система эстетических ценностей основывается на превознесении экстраординарности, критическом отношении к обыденному, повседневному. Поэт для Купалы – слуга народа и одновременно его духовный наставник: «Паэт слуга слугі ўсякай, паэт і цар усіх царэй». Призвание поэта, в трактовке Янки Купалы, – пробуждать народное самосознание, поэт – это воин «за волю, правду и народ». Настоящий поэт – фигура духовно сильная и в то же время жертвенная. Так, в стихотворении «Песня звонаря» Янка Купала гиперболизировал воздействие искусства на мир и на творца: искусный звонарь в стихотворении так расшатал колокол, что погиб под его обломками. Романтические постулаты о всеилии человеческого духа, о превосходстве сердца над разумом, гения над духовно бедной, косной толпой часто использовались

белорусским поэтом для позиционирования своего эстетического и гражданского кредо. В поэтической деятельности Шевченко Купале импонировало прославление свободы, любви к родному краю и родному языку. Характерно, что стихотворения Купалы «Сон», «Разлад» в художественном плане, с точки зрения использования иронии, во многом созвучны поэме Шевченко «Сон».

Родило Янку Купалу с Тарасом Шевченко представление о гуманистической направленности настоящего творчества. В стихотворениях начала XX века белорусский поэт утверждал, что творческая личность должна объединять людей, быть духовно щедрой, служить народу, объективно его изображая, воздействовать на национальное самосознание. Купаловское понимание роли поэзии было следствием его представлений о том, что система духовных ценностей народа во многом формируется искусством народа, в частности литературой, что подлинный мастер слова сохраняет и приумножает духовную сокровищницу национальной и мировой литературы.

Янке Купале была внутренне близка шевченковская концепция поэта как народного певца и борца за свободу. В начале XX века белорусский автор посвятил Тарасу Шевченко два стихотворения. Это «Памяти Т. Шевченко (25 февраля 1909 г.)» и «Памяти Шевченко», написанные в 1909 году к 95-летию со дня рождения и к 48-летию со дня смерти украинского поэта. В первом стихотворении Янка Купала характеризует создателя «Кобзаря» как «праслаўнага бацьку ўкраінскай свабоды», «слаўнага ўкраінча», «сына вернага народа», «што славе ўкраінскай служыў ўсёй душой» [2: 56]. Большое место в стихотворении отводилось осмыслению аксиологического потенциала наследия великого украинского поэта, значения его творчества для будущего: «Калісь воклік песні і свет нам адмене, // Адслоне другія пуціны жыцця, // Шчаслівасці яснай узойдуць праменні, // Аквеціцца доляю лепшай зямля» [2: 55]. Настоящий поэт, по мнению автора стихотворения, создает произведения большой суггестивной силы: «Жыве гэта песня, як віхар клакоча, // Над ветрам магілішч, над цьмою бяжыць, // Зрывае запоры і брамы ламоча, // І крыўда няме, і змога бяжыць» [2: 55]. Стихотворение «Памяти Шевченко» стало осмыслением значения личности Шевченко для украинской культуры, поэтизацией певца свободы. Признание народом – высшее признание писательской деятельности, по утверждению Янки Купалы. Образ Тараса Шевченко воссоздавался по романтическим канонам. Белорусский автор отмечал, что суровые жизненные испытания закаляли Шевченко, сделали его борцом за свободу: «Сам ён многа меў нядолі, // Крыўды, паніжэння, // Ды не здрадзіў жа ён волі, // Волі і сумлення [2: 57]. Преодоление трудностей укрепило дух поэта, сделало его пророком своего народа: «Дух збудзіў свайму народу // Сваім гучным словам, // Навучыў любіць свабоду, // Родны край і мову» [2: 57]. Обращаясь к Тарасу Шевченко, Янка Купала отмечал: «Плывучы ўдаль, твая песня, // Гасцінцам не вузкім, // Знайшла водгалас пачэснае // Ў сэрцы беларускім» [2: 57]. Тема поэта-борца, будителя народа нашла отражение во многих стихотворениях Янки Купалы, а также в поэмах «Курган», «На кутью». Знаменательно, что Янка Купала адаптировал шевченковский жанр думы к осмыслению белорусских реалий.

Классик украинской литературы был для Янки Купалы воплощением духовной несгибаемости, бескомпромиссности во взаимоотношениях с политическими оппонентами, с официальной властью. В драматические 1930-е годы Купала перевел на белорусский язык поэмы «Гайдамаки», «Кавказ», «Сон», «Катерина», «Тарасова ночь»,

баллады «Тополь», «Зачарованная», а также стихотворения «Ветер з рошей гаворит», «К Основяненку», «Думка (Трудно, трудно жить...», «Течет вода в сине море», «Думы, мои думы...», «Иван Подкова», «На вечную память Котляревскому», «Перебендя», «Свет мой ясный!», «Завещание». В 1939 году классик белорусской литературы к 125-летию со дня рождения Шевченко написал поэму «Тарасова доля», в которой напомнил, что Тарас когда-то давно побывал в Беларуси, следуя за своим хозяином Энгельгардтом из Варшавы в Петербург. Центральное место в поэме отводилось художественному осмыслению судьбы, значения для культуры и общества творческой личности вообще и Тараса Шевченко в частности. Янка Купала использовал композиционный штамп того времени: противопоставление прошлого и настоящего. Моменты гиперболизации и фольклоризации неблагоприятных жизненных обстоятельств подчеркивали типичность судеб талантов из народной среды в старые времена: «Як раджала яго маці, – // Не свяцілі зоры, // Зубы скаліла няволя, // Хахатала гора» [6: 171]; «Паншчына, батрацтва, панскія парогі» [6: 172]; «І скрыпелі, і бразджэлі // Ланцугі наўкола, // Панства людям гандлявала, // Як нямой жывёлай» [6: 172]. В новых исторических условиях «Добрым словам памінае // Вялікага сына // Украіна маладая // Вольная Ёкраіна» [6: 171]. У Шевченко с детства «доля ішла церневым гасцінцам». Купала опирался и на романтическое представление о том, что настоящая литература всегда рождается из боли: «Усю крыўду, катаванне, // Што душыла грудзі, // Выліваў ён на паперы, // Каб ведалі людзі. // Заклікаў да лепшай долі, // Долі і свабоды, // Клікаў шчасце, клікаў долю // Для свайго народа» [6: 176]. Образ Тараса Шевченко в поэме идеализируется. В изображении Янки Купалы это сильная натура, подлинно народный поэт по тематике и по форме творчества, чья жизнь – убедительное свидетельство победы силы воли над неблагоприятными обстоятельствами. Антиномия беспросветного существования народа и его талантливых представителей при царизме и радужных социальных перспектив в советское время в поэме «Тарасова доля» – художественный прием, основание для рефлексии о детерминантах творчества, о позиции настоящего поэта в обществе, для сравнения общественного поведения Шевченко и современной Купале творческой элиты.

Художественная рецепция личности и творчества Тараса Шевченко Янкой Купалой была направлена на позиционирование его собственных эстетическо-аксиологических установок. Поэт, в восприятии Янки Купалы, – это пророк, выразитель народных устремлений, правдолюб, гражданин, гуманист, борец за торжество социальной справедливости.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Купала, Я. Поўны збор твораў : У 9-ці т. / Я. Купала. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. – Т. 1: Вершы, пераклады 1904–1907. – 462 с.
2. Купала, Я. Поўны збор твораў : У 9-ці т. / Я. Купала. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1996. – Т. 2 : Вершы, пераклады, 1908–1910. – 342 с.
3. Купала, Я. Поўны збор твораў : У 9-ці т. / Я. Купала. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1999. – Т. 6 : Паэмы, пераклады. – 430 с.

Боровко В., д. філол. наук, проф.

Вітебський держ. ун-т імені П.М. Машерова, Вітебськ, Білорусь

ОСОБИСТІТЬ І ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІ ЯНКИ КУПАЛИ

Осмислення Янком Купалою особистості і творчості Тараса Шевченка було направлено на вирішення завдань розширення тематичного і стилізового діапазонів білоруської поезії першої половини ХХ століття, на маніфестацію власних уявлень про особистість письменника.

Ключові слова: *творча індивідуальність, художня рецепція, аксіологічні установки, образ, естетична програма.*

Borovko V., doctor hab. prof.

P.M. Masherov state university, Vitebsk, Belarus

PERSONALITY AND CREATIVITY IN ARTISTIC RECEPTION TARAS SHEVCHENKO OF YANKA KUPALA: AESTHETIC-AXIOLOGICAL ASPEKT

Yanka Kupala's comprehension of personality and creativity of Taras Shevchenko was aimed at solving the problems of widening the thematic and style range of the Belarusian poetry of the beginning of the 20th century, and the Belarusian author's demonstration of the writer personality.

Key words: *creative individuality, artistic reception, axiological installation, image, aesthetic program.*

УДК 821.161.1.0-32

Анненкова Е.С., доктор філологічних наук, професор

НПУ ім. М.П. Драгоманова, Київ

СОЗВУЧИЕ ДВУХ МИРОВ: К РЕВИЗИИ ПРОБЛЕМЫ БУНИНСКОГО «СЛЕДА» В МАЛОЙ ПРОЗЕ ГАЛИНЫ КУЗНЕЦОВОЙ

В статье рассматривается проблема творческого взаимодействия И. Бунина и Г. Кузнецовой; исследуется гипотеза о влиянии специфики художественного видения мира Г. Кузнецовой на поздние произведения И. Бунина; анализируются причины и аспекты типологической конвергенции и дивергенции художественных индивидуальностей писателей.

Ключевые слова: *автобиографема, автобиографический модус, архетипический образ, диалог, взаимовлияние.*

Літературознавці та критики, розмішляючи про літературну долю Галини Кузнецової, як правило, не можуть хоча б косвенно не затронуть проблему наставнического впливу

© Анненкова Е.С., 2017

Ивана Бунина на становление творческой личности русской писательницы. Насколько не удовлетворяющим Кузнецову было ее положение на вилле Бунина, насколько болезненно она относилась к неизбежному сравнению собственных художественных опытов и творчества великого русского писателя и насколько серьезно она прислушивалась ко всем советам мастера, об этом она сама рассказала на страницах своего знаменитого «Грасского дневника» и выразила в художественных текстах. В современном же литературоведении впервые эта проблема прозвучала в статье А. Леденёва, который задался вопросом: «Было ли ученичество Кузнецовой у Бунина (при всей неоспоримости самого факта) бесппроблемным и творчески продуктивным?» [7: 68]. Отвечая на него, исследователь также впервые заговорил и о возможном встречном воздействии Кузнецовой на Бунина, размышляя о «"форматирующем" характере влияния Г. Кузнецовой на тематический репертуар и стилистический облик поздней прозы И. Бунина» и приходя к выводу о том, что назвать ее писательницей «бунинской школы» можно было бы с существенными оговорками [7: 68, 72]. В рамках данной статьи попытаемся разобраться в этой сложной проблеме возможных литературных взаимовлияний и художественных созвучий двух творческих душ, Кузнецовой и Бунина.

Вообще, сама постановка проблемы выглядит достаточно провокационно, ведь более самобытного, резко оригинального таланта, чем талант Бунина, в русской литературе XX века, пожалуй, не найти. Как верно отметил уже упомянутый Ф. Степун, «Бунин самый большой талант среди русских писателей» [8: 87], причем талант мировой величины, первый русский писатель, награжденный Нобелевской премией. Но если степень и значимость предположительных влияний Кузнецовой на Бунина установить с достаточной научной основательностью крайне сложно, то выявить определенную соотношенность, творческую родственность их душ и соответственно стилей, сознательных и бессознательных мотивно-образных и сюжетно-тематических переключек представляется задачей весьма интересной. И в данном случае совершенно справедливо замечание о том, что «стиль и душа неотрывно связаны друг с другом. Установление этих созвучий гораздо важнее, чем установление влияний» [9: 9].

После того, как Галина Кузнецова решилась на разрыв с Буниным, вступив в связь с оперной певицей Маргой Степун, Бунин, в своих дневниковых записях обычно тщательно избегавший даже намекать на свои чувства к Кузнецовой, емко заметил: «Разговор с Г. Я ей: «Наша душевная близость кончена» [3; VI: 451]. Думается, что писатель этим лаконичным словосочетанием «душевная близость» передал самую сущность их человеческих отношений. И Кузнецова в своих дневниковых записях, относящихся к началу ее пребывания на вилле Бунина, т.е. к 1927 году, акцентировала внимание именно на душевном родстве их душ: «Вчера давал читать мне главу о тех стихах и повестях, которые произвели на него неотразимое впечатление в детстве. Мы много говорили с ним на эту тему летом, и я счастлива, что он часто говорит о себе то, что могла бы почти теми же словами сказать и я...» [6: 42]. Или запись еще более ранняя, от 25 июля 1927 г., о чувствах, вызванных чтением страниц из романа «Жизнь Арсеньева», посвященных детству: «В листах, лежащих на моих коленях, было тоже детство нежной впечатлительной души, родной всем мечтательным и страстным душам. Самые сокровенные, тонкие чувства и думы были затронуты там. И глава кончалась полувопросом-полуутверждением, что, может быть, для чувства любви, чувства эротического, двигающего миром, пришел

писавший ее на землю. И я глубоко задумалась над этим и спросила себя – для чего живу я и что мне милее всего на свете? И ответ будет, пожалуй, тот же, так как в творчестве есть несомненно элемент эротический» [6: 32]. В этой записи Кузнецова откровенно говорит о смысле своей жизни, который виделся ей в творчестве.

Именно разнообразной литературной работой и собственным художественным творчеством, а также серьезным самовоспитанием занималась писательница в Грассе, поначалу жадно впитывая в себя бесценные и щедрые уроки великого мастера. А Бунин настойчиво говорил ей об обязанности постоянно и много работать над своими произведениями, не ожидая вдохновения и укрощая лень, о необходимости напряжения для писателя всех своих жизненных сил, учил замечать тонкие детали, краски, запахи, звуки окружающего мира, обращать внимание на малейшие изменения, происходящие в природе, советовал записывать свои наблюдения в книжечку и быть внимательной к людям, стремиться узнавать их души. Бунин вообще был очень чуток к желаниям и попыткам Кузнецовой выразить себя в слове. Он читал все ею написанное, давал дельные советы, за что-то критиковал (говорил, например, о необходимости писать сюжетные вещи), немало ее рассказов очень хвалил, видя, по словам самой писательницы, в ней «многое», с чем старался помочь совладать [6: 138]. Показателен малоизвестный факт, как Бунин однажды послал одной своей хорошей знакомой, азербайджанке по национальности и приятельнице Тэффи, французской писательнице Ум-эль-Банин сборник рассказов Кузнецовой «Утро» с замечательной припиской: «Посылаю Вам «Утро» Г. Н. Кузнецовой, чтобы Вы убедились, что слухи о ее глупости и бесталанности – сущий вздор» [2]. Хотя сам Бунин, по признанию Кузнецовой, позволял себе называть ее «цыпленком», не разрешал и мечтать о публикации целого сборника рассказов [6: 91], но при этом говорил: «Это художество. Под многим, как, например, под второй главой «Золотого Рога», я бы и сам с удовольствием подписался. Да и первая отлична...» [6: 91].

Однако в конце 1928 года Кузнецова уже сильно тяготилась подобными строгостями Бунина, потому что многое уже она написала и удачно опубликовала самостоятельно, она очень много читала и переводила, чувствовала свою сопричастность к созданию Бунинным его романа и упорно писала свой, мучаясь неуверенностью в своих силах, остро страдая от отсутствия свободного времени и пространства и глубоко терзаясь навязчивым ощущением уходящей любви к писателю, которое нарастало в ней параллельно с возникновением чувства почти набожного преклонения перед его талантом: «Мы теряем тех, кого любим, когда из них еще при жизни начинают воздвигать какие-то пирамиды. Вес этих пирамид давит простое нежное родное сердце» [6: 99].

И тем не менее годы, проведенные в Грассе, были единственным творчески плодотворным периодом в литературной судьбе Кузнецовой. Несвобода личная, мелкие домашние хлопоты, острая неудовлетворенность своим положением в доме, а, с другой стороны, интенсивная внутренняя работа над собой, стимулируемая общением с Буниным, человеком такой большой культуры и высокого литературного таланта и вкуса, заставляли писательницу напряженно заниматься своим творчеством, в котором она чувствовала свое предназначение и единственную возможность сказать миру слово о себе: «Только за работой я чувствую себя истинно счастливой, укрытой от всех болезненных влияний, столь мучающих меня последнее время» [6: 40]. Так удалось ли Кузнецовой избежать этих «влияний» и были ли они чужды природе ее таланта, чему научилась она у Бунина

и что осталось за пределами ее художественного сознания? Ответы на эти вопросы дадут ее тексты, и в рамках данной статьи остановимся на малой прозе писательницы.

Свои рассказы Г. Кузнецова писала параллельно с «Грасским дневником» и автобиографическим романом «Пролог» и издавала их по мере написания в разных периодических изданиях русской эмиграции, часть из них она опубликовала в 1830 году в Париже в книге под единым названием «Утро». Рассказы писательницы, как и ее роман, отмечены множеством автобиографических деталей и глубоко интимной и лирической интонацией щемящей грусти. Они наполнены (за исключением «Олеся» и «Утра») горькими чувствами невозвратной потери родины и утраты человеческого счастья, настроениями гнетущей неустroенности эмигрантской жизни, повторяющимися и кочующими из рассказа в рассказ и присутствующими также в «Прологе» узнаваемыми автобиографемами [см. об этом в: 1] и мотивами, составившими эстетическую природу прозы писательницы. Термин «автобиографема» и его компоненты, удачно примененный Е. Болдыревой к прозе И. Бунина и позволивший ей характеризовать целый корпус произведений писателя как «автобиографический метатекст», представляется продуктивным и для анализа прозы Г. Кузнецовой, поскольку автобиографический модус ее текстов и повышенный субъективизм и лиризм повествовательной манеры являются теми векторами, по которым можно проследить как оригинальность почерка писательницы, так и непосредственно бунинское влияние на ее письмо, а также констатировать изначальную близость художественного сознания этих двух художников, проявившуюся в свойственном им обоим лирическом и ретроспективном восприятии мира и повышенном чувстве красоты человеческого и природного бытия.

Близкой и хорошо знакомой для Бунина и Кузнецовой являлась украинская тематика. Кузнецова была родом из Киева, а Бунин объездил многие украинские города и села, жил в них, хорошо знал украинские традиции, историю и народные песни, вообще, был влюблен во «вневременность» украинских земель: «Прекраснее Малороссии нет страны в мире» [3; V: 224]. Образы Киева рассеяны во многих произведениях Кузнецовой, в романе «Пролог» «киевский текст» составляет мифопоэтический его уровень, а концентрированный образ Украины, ее колоритных жителей и чудесной природы воплотился в лирическом рассказе «Олеся». Фокусируясь на возможных художественных созвучиях украинских рассказов Бунина и рассказа Кузнецовой, следует сказать о стремлении писательницы создать архетипический образ Украины (с ее легендарным казачеством, уникальной природой, напоминающей теплыми южными ночами, яркими мальвами, «купами верб», плодоносными лугами и полями) и обобщенный образ ее жителей, наделенных крепким здоровьем, добродетельных, трудолюбивых и аккуратных. Тетка главной героини Наталья Алексеевна, «высокая, полная, с загорелым лицом и маленькой, гордо откинутой головой, на которой полукругом были уложены серые заплетенные косы» [5: 90], напоминает полную красивую хохлушку из раннего бунинского рассказа «В августе», а голубоглазый нежный и сильный «парубок» Олеся, одетый в белую сорочку и синие широкие шаровары, соответствует образу настоящего украинского казака, воспетого в песнях и думах, которые прекрасно знал и щедро цитировал в своих произведениях писатель. «В августе» Бунин описывает вечер в украинском селе, когда «панычи» «дико и чудесно “тукали” в летние ночи по долине да пели хорами на церковный лад красивые и печальные казачьи песни» [3; II: 216], и Кузнецова в V-ой главе своего

рассказа, описывая лунный украинский вечер, почти точно совпадает с написанным Буниным: «Где-то на селе “гукали” паробки, их протяжные выкрики с восточной дикостью и заунывностью дрожали в неподвижном, точно задумавшемся воздухе, от них росла в сердце странная молчаливая печаль» [5: 99].

Совершенно очевидной оказывается и созвучность всего строя рассказа «Олесь» характерной для бунинских рассказов о любви ситуации мгновенной и острой влюбленности героев, возникающей во время их случайной встречи, которая оборачивается для них той мучительно-блаженной, неповторимой и «вечной» любовью, которая, даже несмотря на разлуку и нереализованность, остается навсегда в сердце человека, пораженном встречей с единственной во всем мире родной душой. В сдержанном описании глубокой и сильной страсти, в той самоотверженной силе любви и трепетности, с которой Олесь относится к Ольге, в той всепоглощающей гармонии, в которой они проводят время вместе, и в том нежном и отчаянном порыве, с которым Ольга прощается с Олесем, называя его «милым», чувствуется, что оба они познали ту самую настоящую, бессмертную любовь, к которой так стремится человеческое сердце и которой были поражены бунинские влюбленные. Однако Кузнецовой был совершенно чужд телесный аспект любовного чувства, и в своих рассказах, в отличие от Бунина, она никогда не изображала чувственных отношений между мужчиной и женщиной и не принимала подобных откровенностей в произведениях Бунина.

Думается, что не только женской стыдливостью можно объяснить неприятие Кузнецовой поведения бунинского Арсеньева, которого ей жаль от того, что он «уже стал юношей, почти беспрестанно влюбленным и не могущим смотреть без замирания сердца на голые ноги склонившихся над бельем баб и девок» [6: 73], и бессмертной бунинской Оли Мещерской, которая «весело, ни к чему, объявляет начальнице гимназии, что она уже женщина» [6: 107]. Даже в своем дневнике она уходит от рефлексий над бунинскими мыслями об «утробной сущности» женщины, коротко замечая, что «Грамматика любви» «куда лучше» «Легкого дыхания» [6: 107]. Хотя первобытную и необузданную страстность отношения мужчины к женщине она ощущала, только боялась ее, и в своих лирических рассказах, в женских образах которых, как в зеркалах, отразились «разные лики автобиографического “я”» писательницы [7: 72], Кузнецова изображала эту мощную мужскую силу, которая всегда подчиняла себе женщин, поглощала их юную и чистую жизнь. Это, очевидно, и отталкивало писательницу, инстинктивно чувствующую в такой грубой, захватнической и собственнической любви нечто инородное, чисто мужское, своего рода посягательство на истинно женскую, утонченную природу. В частности, рассказы «Синие горы» и «Золотой Рог» объединены общим мотивом безысходности, в которой живут их главные героини, Таня и Вера. Одинокие и обездоленные эмигрантки, они соглашались на замужество лишь из чувства страха и обреченности, в состоянии какой-то безвольной бессознательности. Николай Райнов, очарованный Таней, героиней рассказа «Синие горы», и Артур, плененный Верой, героиней «Золотого Рога», отмечены принадлежностью к южной нации, чем мотивируются их чрезмерная страстность, граничащая с дикостью, и едва сдерживаемый напор в выражении чувств, что пугает и отталкивает от них женщин. Эта чуждая русским девушкам страстность акцентируется повторяющимися деталями, маркирующими особую, первобытную, маскулинную чувственность героев: черные волосы, смуглая кисть руки, «неистовый, почти

угрожающий» огонь темных глаз у Райнова, покрытые темными волосами руки Артура, его «красное лицо» и «блестящие глаза». Понимание женщинами того, что отношения с такими мужчинами закончатся браком, и одновременно с этим интуитивное предчувствие собственной бесповоротной подвластности им, не приемлемое для какого-то внутреннего, интимного чувства героинь, предрекают трагический финал их союза.

В то же время романтически-рыцарское отношение мужчины к женщине, готовность мужчины принести себя в жертву и по сути отсутствие перспективы дальнейшего сближения с возлюбленной, которая всегда благодарно принимает ухаживания, но никогда прямо не признается в ответном чувстве, привлекает внимание писательницы, что проявляется в особенной эмоционально-психологической тональности и атмосфере безудержной грусти, которыми овеяны рассказы «В пути» и «Золотой Рог». Вообще, героини Кузнецовой умеют выразительно молчать, и связано это с пониманием писательницы невозможности выразить человеческим словом самые глубокие и подлинные чувства. Можно думать, что осознание этого пришло к писательнице под влиянием Бунина («Есть мгновения, когда ни единого звука нельзя вымолвить» [3; IV: 395]), можно увидеть здесь и «след» Тургенева, «Поездку в Полесье» которого она внимательно читала в Грассе и даже выписала цитаты из нее себе в дневник («Человек, которому, от своей ли вины, от вины ли других, пришлось худо на свете – должен, по крайней мере, уметь молчать» [6: 243]), но, скорее всего, здесь «чужое» совпало со «своим», изначально присущим писательнице ощущением невыразимости всей безутешности ее индивидуальной судьбы.

Важно отметить, что рассказы «Олесь» и «В пути» отразили любовную концепцию Бунина, запечатленную им уже в «Солнечном ударе», и одновременно предвосхитили коллизии некоторых поздних рассказов писателя, вошедших в цикл «Темные аллеи». Так, отношения героев кузнецовского рассказа «В пути» обрывает гражданская война, хотя они затруднены изначально от того, что героиня рассказа замужем, как и безымянная женщина из «Солнечного удара». Они расстаются, едва успев полюбить друг друга, и влюбленный в Лидию Александровну офицер понимает, что больше уже никогда не увидит ее, но «помните, что никогда, во веки, ни люди, ни расстояния, ни годы, ни смерть не смогут отнять вас у меня» [5: 49]. После ее отъезда офицер Волков побледнел, «щеки у него запали, скулы выдались резче, он точно на пять лет стал старше» [5: 48]. Это описание лаконично и выразительно передает состояние полного отчаяния, ощущение «неповторимой потери», которое охватило молодого человека от понимания того, что его единственно настоящая любовь и счастье навсегда оставили его. Так же и поручик из «Солнечного удара» после осознания величия и силы той любви, которая осветила его жизнь, и необратимости разлуки с любимой женщиной, «сидел под навесом на палубе, чувствуя себя постаревшим на десять лет» [3; IV: 388]. И так же события «февраля страшного семнадцатого года» навсегда разлучают героев трогательной бунинской «Тани», и Петруша, как и Алеша Лидии Александровне, говорит Тане слова любви и обещает «вовсеки» не забыть ее полудетскую трогательно-женскую песенку [3; V: 342], а значит и ее саму.

Думается, что именно в рассказах бунинского цикла «Темные аллеи» можно обнаружить наиболее явственно почти невесомый «след» Кузнецовой: он проявляется в некоторой схожести сюжетных ходов, в кинематографическом принципе быстрой смены «кадров жизни» персонажей, в отдаленной, как бы бессознательной, мотивно-тематической

схожести рассказов, в подобию реакций героев на ситуации и, безусловно, общей атмосфере затаенной страдальческой тоски по исчезнувшей навеки родине и невозможности счастья, которой окутаны почти все рассказы Кузнецовой.

Один из самых замечательных рассказов в сборнике Кузнецовой «Утро» – рассказ «Золотой Рог», достоинства которого высоко оценил Бунин. В нем говорится о неустроенности эмигрантской жизни еще молодой и красивой женщины Веры, служащей в одном из ресторанов Стамбула и безнадежно ждущей весточки от мужа, который нищенствовал где-то в Сербии. Работа изматывала ее, не приносила ни удовольствия, ни уверенности в завтрашнем дне, и вот в ресторане ее видит мужчина, к которому она сразу чувствует необъяснимую внутреннюю неприязнь. Но он влюбляется в нее, начинает преследовать ухаживаниями, и она после долгих колебаний и размышлений без всякой радости, с горечью самоотречения, соглашается выйти за него замуж. Однако настроения Веры, ее тоска по родине и неостывшие чувства к мужу, с которым она сравнивает Артура не в пользу последнего, предвещают несчастливую будущую жизнь женщины, не сумевшей полюбить этого чересчур для нее страстного и оттого властного мужчину. Бунин в рассказе «Париж» переворачивает ситуацию кузнецовского «Золотого Рога». Ольга Александровна, как и Вера, служит в ресторане, где с ней знакомится мужчина, которому она очень понравилась, и между ними завязываются отношения. Бунин рисует встречу главных героев, Ольги Александровны и Николая Платоныча, людей, давно уже расставшихся с надеждами на изменение хода их беспросветной жизни, как зарницу счастья, внезапно озарившую их одинокое существование. Их интерес друг к другу, основанный на бесконечной усталости от одиночества и безысходности (те же причины толкнули Веру в объятия Артура), перерос в глубокую нежность и трогательную заботу друг о друге. Так показывается другой вариант развития отношений между одинокой женщиной и влюбленным в нее человеком, увиденный глазами мужчины. Но Бунин не изменяет себе, и смерть врывается в жизни его героев и забирает его у нее. И тогда Ольга Александровна начинает безутешно рыдать о своей «конченной» жизни, которая навеки оборвана неумолимым законом жизни. С таким же ощущением «конченности» своей жизни соглашается выйти замуж за Артура кузнецовская Вера, с горестным отчаянием бросаясь навстречу своей судьбе. Надо отметить также, что финал еще одного рассказа Кузнецовой «Синие горы» легким эхом отзывается в последних строчках того же бунинского «В Париже». Таня несется в поезде вместе с уже ставшим ее мужем черноглазым Райновым на его родину, и контрастом к пронзившему ее острому ощущению чуждости этого человека и ощущению надвигающегося на нее мрака ее будущей жизни выглядят так сильно манившие ее раньше и безразличные к ее судьбе теперь, «повитые нежной синей дымкой, таинственные и суровые горы...» [5: 77]. А бунинская Ольга Александровна, вернувшись с кладбища в пустую квартиру, видела, как «кое-где плыли в мягком парижском небе весенние облака, и все говорило о жизни юной, вечной – и о ее, конченной» [3; V: 351].

«Золотой Рог» Кузнецовой можно характеризовать также как точную и концентрированную, многосложную и многозначную иллюстрацию жизни русской эмиграции в Константинополе, и тут параллели с шедевром Бунина «Чистый понедельник», являющимся обобщенной и всеохватывающей картиной жизни русского общества накануне катастрофических событий русской истории начала XX века, вполне возможны. Кроме того, даже внешне похожими являются герои-мужчины этих рассказов, оба представляющие собой

«южный» тип горячей красоты, и ситуации, в которых они оказываются. Каждая из этих историй по разным причинам, но обречена на трагический конец, и герои изнемогают и страдают от страстной силы собственного любовного чувства к женщинам, чувствуя себя нелюбимыми ими: «... И я не могу больше! И так как вы очевидно не любите меня и даже не даёте мне надежды, что полюбите когда-нибудь, я решил переломить себя...» [5: 136]. И сравним со словами бунинского героя: «Не могу я молчать! Не представляете вы себе всю силу моей любви к вам! Не любите вы меня» [3; V: 462]. Достаточно схожими выглядят и ухаживания героев за своими женщинами: Артур «заезжал к ней в послеобеденный перерыв, привозил новый французский роман, какую-нибудь безделушку, ... присылал великолепный букет или корзину крупной ананасной клубники из сада» [5: 132], а бунинский влюбленный «привозил ей коробки шоколаду, новые книги», были также цветы, обеды, «ужины за городом» (3; V: 461) и даже посещения кладбищ (старого турецкого Эйюба и русского раскольничьего), во время которых полнее раскрываются как глубинная история народов, к которым принадлежат герои, так и их истинная сущность. При всей разности символической составляющей этих описаний их внешнее подобие нельзя не отметить.

Учитывая все вышесказанное, можно вслед за И. Буниным и Г. Кузнецовой сказать, что главная связующая их произведения черта имеет неповторимую эротическую природу, проявленную прежде всего в любви к миру и жизни. Каждый по-своему, безусловно, с разной мощью своего художественного дара и различными глубинами и сложностями человеческой души выразил свое отношение к миру, запечатлев в нем свой уникальный художественный образ, однако факт существования плодотворного диалога между ними, выразившегося в серьезном влиянии прежде всего Бунина на творческое мышление Кузнецовой и явившегося следствием как изначального родства их художественного духа, близости их восприятия мира, так и общности культурно-исторического и эстетического пространства, является неоспоримым. В то же время и отзвук «легкого дыхания» писаний Кузнецовой в поздних произведениях И. Бунина присутствует, подтверждая известную мысль Й. В. Гете о том, что великие художники своим развитием обязаны множеству самых разнообразных влияний.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Анненкова Е. С. Роман Г. Кузнецовой «Пролог»: специфика жанра и проблема авторской саморефлексии // Научовий журнал. Видавничий дiм Дмитра Бурого. – 2015. – Вип. 17 – Т. 7 (175). – 560 с. – С. 310 – 321.
2. Банин Умм эль-Бану Мирза кызы Асадуллаева. Желчь и мед. Последний поединок Бунина / Умм эль-Бану / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulife.ru/mode/article/313/>
3. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 томах [Текст] / И. А. Бунин. – М. : Художественная литература, 1987 – 1988.
4. Демидова О. Р. «Оставить в мире память о себе!» / Демидова О. Р. // Кузнецова Галина. Пролог / [Сост., вступ. статья, примеч. О.Р. Демидовой]. – СПб. : Издательский дом «Мирь», 2007. – 327 с. (Серия «Эхо Серебряного века»). – С. 3 – 23.
5. Кузнецова Галина. Пролог / Сост., вступ. статья, примеч. О.Р. Демидовой. – СПб. : Издательский дом «Мирь», 2007. – 327 с.

6. Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад / Г. Кузнецова. – М. : Московский рабочий, 1995. – 410 с.
7. Леденев А. В. Стилевая партитура чувств: «бунинские уроки» в прозе Г. Кузнецовой / А. В. Леденев // Русистика [Текст] : сборник научных трудов. Вып. 8. / редкол.: Л. А. Кудрявцева [и др.]. – К. : КНУ им. Т. Шевченко, 2008. – 100 с. – С. 68-72.
8. Степун Ф. А. Встречи / Ф. А. Степун. – Мюнхен : Товарищество Зарубежных Писателей, 1962. – 203 с.
9. Степун Ф. А. Борису Константиновичу Зайцеву – к его восьмидесятилетию / Ф. А. Степун / Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. – М. : Русская книга, 1999. – 544 с. – С. 3 – 17.

Анненкова О.С., доктор філологічних наук, професор
НПУ ім. М.П. Драгоманова, Київ

СПІВЗВУЧЧЯ ДВОХ СВІТІВ: ДО РЕВІЗІЇ ПРОБЛЕМИ БУНІНСЬКОГО «СЛІДУ» В МАЛІЙ ПРОЗІ Г. КУЗНЕЦОВОЇ

У статті розглядається проблема творчої взаємодії І. Буніна та Г. Кузнецової; досліджується гіпотеза про вплив специфіки художнього бачення світу Г. Кузнецової на пізні твори І. Буніна; аналізуються причини та аспекти типологічної конвергенції та дивергенції художніх індивідуальностей письменників.

Ключові слова: автобіографема, автобіографічний модус, архетиповий образ, діалог, взаємовплив.

Annenkova E.S., doctor of Philology
NPU, Kiev, Ukraine

CONSONANCE OF TWO WORLDS: ON THE REVISION OF I. BUNIN'S "TRACE" PROBLEM IN G. KUZNETSOVA'S SHORT PROSE

The article deals with the problem of I. Bunin's and G. Kuznetsova's artistic interaction; the hypothesis about the influence of specificity of G. Kuznetsova's artistic vision of the world on the late Bunin's works is investigated; the reasons and aspects of the typological convergence and divergence points of these two writers' artistic individualities are analyzed.

Key words: autobiographeme, autobiographical modus, archetypal image, dialogue, interaction.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ПОВЕСТЕЙ В. КОРОТКЕВИЧА

Статья посвящена анализу жанровой специфики и особенностей стиля повестей В. Короткевича с учетом их значимости в многожанровом творчестве писателя и всей национальной литературе.

Ключевые слова: сюжетно-композиционная организация, драматизм, лиризм, романтизация истории и характеров, антивоенный пафос, сатирическая направленность, детективно-приключенческая основа, автобиографизм, балладная проза.

Литературу второй половины и особенно последних десятилетий XX ст. заметно характеризует тенденция к разнообразию жанровых поисков. При этом особенную активность выявляют прозаические формы, в которых вместе с углублением историзма, психологического анализа, стремлением к проблемно-тематической значимости, разнообразию конфликтов и стилового воплощения наблюдается выраженная подвижность художественных структур, “диффузия качеств” (Ю. Боров), жанровая эволюция. Обновление традиционных, возникновение ранее неизвестных или малораспространенных форм, соединение и взаимопроникновение в них признаков разных литературных родов свидетельствует о динамике и интенсивном развитии тех или иных жанров, соответствует состоянию эстетической и теоретической мысли эпохи, изменениям в социальном развитии, жизненных противоречиях и непосредственно отражает мировоззрение писателя, его метод и стиль, особенности художественного восприятия действительности.

К жанру повести известный белорусский писатель Владимир Семенович Короткевич (1930 – 1984), увлеченный историей и литературой выпускник филологического факультета Киевского университета, обращался в течение всей творческой жизни. Но первым опытом автора в данном жанре стала написанная на летних каникулах в родной Орше и опубликованная позже “Дикая охота короля Стаха” (1964). В письме к львовскому прозаику Р. Иванычуку белорус В. Короткевич отмечает: “Надеюсь, что не будешь строгим к мальчишке девятнадцати лет”, которому самому было интересно убедиться, сможет ли он справиться с таким опытом построения сюжета [1: 161]. Сразу же после опубликования повести автора обвинили в нарушении исторической правды, создании лживой легенды о неосуществимой самостоятельности Беларуси, заимствовании детективно-приключенческой интриги у Конан Дойля и М. Рида. Но наличие реминисценций, аналогий не дает основания сомневаться в целестремленности и желании молодого писателя всегда оставаться в творчестве оригинальным.

Во многом самобытность произведения обусловлена его близостью к устной народной традиции. При этом речь идет не о внешней фольклоризации, обусловленной родом деятельности главного героя Андрея Белорецкого, который собирает местные предания, легенды, песни, изучает этнографию полесского края, со всей свойственной ему

решительностью берется за разгадку тайны замка Яновских, отчаянно ищет свой народ и борется за него, а о духовной нерасторжимости самого автора с историей, культурой и жизнью белорусов, воссоздаваемой с помощью богатого устно-поэтического материала, пристального внимания к национальному костюму и кухне. Как раз взаимопроникновение этого начала с личной фантазией писателя и учетом им литературного опыта предшественников и создает «эффект одушевления» при передаче дыхания далеких столетий, их серебряного звучания (А. Семенова).

Успех произведения напрямую связан и с авторским обращением к таинственным происшествиям, загадочным образам и мистическим привидениям (Голубая Женщина, Малый Человек, ночная дикая охота и др.). В конце концов в тексте через ряд сюжетных звеньев, ретроспективные вкрапления они обретут вполне объяснимые реальные очертания и выявят непосредственное отношение как к мрачной легенде двухсотпятидесятилетнего рода Яновских, так и к тщеславным намерениям некоторых из их здравствующих наследников.

Так, образ дикой охоты, неоднократно варьируемый в тексте от первоначально справедливой (Стах мстит Роману Яновскому за измену народу) до несправедливой, черной мести (Дубатовк и его приспешники, вершители расправы, преследуют личную корысть, держат в страхе всю округу), вырастает до размеров символа и олицетворяет собою зло, тьму, невежество. Кроме самого многоликого и псевдонародного Дубатовка, таковы, согласно авторской характеристике, мертвоглазый Антон Ворона, «псарь» Гарабурда, холодные исполнители Марк Стажевич, Пацук и другие. Иными оценочными характеристиками представлены в произведении тот же Белорецкий, студент Андрей Светилович, человек из народа охотник Рыгор, владелица замка и неземной красоты утонченная Надея Яновская.

Максимальное соответствие идейного содержания повести ее структуре, смена акцентов при переоценке ранее изложенного материала или в характеристиках действующих лиц способствует созданию неповторимого балладного, тревожного и одновременно героического звучания произведения, усиливает его драматизм, подчеркивает смысловую и эмоциональную роль природной и портретной детали, психологической и речевой индивидуализации героев.

На примере еще одной ранней повести В. Короткевича “В снегах дремлет весна” (1957, 1988) можно убедиться, насколько далек писатель от соблюдения законов абсолютной чистоты жанра, строгой выдержанности повествовательной линии в нем. В подобных случаях для уточнения дефиниции следует учитывать доминантный жанровообразующий принцип, который и позволяет охарактеризовать данное и во многом автобиографическое произведение как социально-психологическую повесть с ярко выраженным драматическим элементом (“А в Киеве осталась только грусть по далеко прожитом и весьма большая любовь, смешанная с весьма большой болью за те годы” [1: 163]).

Кроме драматизма, являющегося неизменным атрибутом большинства произведений писателя, повесть отличает синтез эпического и лирического начал, тенденция к которому в целом обогатила поэтику, способы изображения, а также, “если помнить о синергии пластики и ритма, и новый способ художественной экономии” [2: 124] в повествовательных структурах.

Герои повести много говорят, спорят, выясняют отношения; их размышления, монологи часто сменяются диалогами и многоголосьем. Конфликт достигает

кульминационного напряжения в сцене комсомольского собрания, на котором Владиславу Бересневичу объявляют строгий выговор и обвиняют в ревизии марксизма, посягательстве на критику политического курса и других несуществующих грехах благодаря “бдительному комсомольскому вожаку” Маркичу и его подпевалам. В еще большей степени любименное состояние молодого человека усугубляет разрыв с поверившей в оговор любимой девушкой Аленой.

Внешняя сдержанность стиля последних разделов повести по принципу контраста лишь подчеркивает душевное отчаяние Бересневича. Этому способствует также уменьшение описаний и усиление “изобразительно-действенного начала” (Е. Горбунова) в последующем изложении материала. О дальнейшей судьбе Владислава читатель узнает не из авторского повествования, а из писем героя. Такой сюжетно-композиционный прием при всем его лаконизме позволяет охватить достаточно объемные для жанра социально-психологической повести пространственно-временные промежутки из жизни персонажей, выбрать из богатой канвы событий наиболее важное для характеристики их и самого героя, оставляя за читателем право на конечные выводы и умозаключения.

Существенно увеличить объем повести автору позволяет обращение к эпилогу, где присутствуют не только сообщения о новом этапе жизни Бересневича, но и его воспоминания. Они проносятся в голове героя ярким калейдоскопом под чарующее звучание голоса приехавшей с концертом и поющей на сцене деревенского клуба Алены. Но сейчас уже встретились и смогли объясниться совсем иные молодые люди. Если первое весеннее свидание обернулась для влюбленных горечью дальнейших осенних разочарований, то новая, по-зимнему белая, чистая встреча готовит им долгий и счастливый путь, который уже никому не удастся осквернить.

Необходимо подчеркнуть, что символический образ дремлющей в снегах весны, тепло которой могут неожиданно прервать холода, соотносится в тексте не только с любовной сюжетной линией. Прежде всего в нем угадывается авторское обращение к существовавшей в общественной политической и социальной атмосфере 50-ых годов, где такие понятия как думающая личность, человеческая жизнь, национальные и общечеловеческие ценности утратили свою значимость. Вслед за своим героем, резко отрицающим любую несправедливость, а тем более абсурдность идеи о превосходстве отдельных наций, тогда еще совсем молодой писатель искренне верил не только в наступление оттепели, но и торжество всеоживляющей весны правды.

Действие повести «Седая легенда» (1961) происходит в XVII в., когда после Люблинской унии земли Белой Руси входили в состав польской державы и когда над краем повисла тьма «непрасвяцімая» с тяжелыми тучами, готовыми разразиться бурей. «Беларусы чакалі прыходу мужыцкага Хрыста. ...Ведалі, што ўжо і конь яму расце ў мужыцкай хаце...» [3: 26].

Сам писатель всегда подчеркивал важность для него достоверности фактического материала, выбранного в качестве первоисточника для создания исторического произведения. В одном из развернутых ответов на вопрос о воплощении такого замысла он уточняет: «Для меня мой «Христос в Городне» начался с отрывка из «Хроники» Стрийковского, «Седая легенда» – из моголевских хроник. Только факт, пусть незначительный, должен волновать» [4: 357].

В. Короткевич достоверно восстанавливает военный и бытовой антураж, документы и язык описываемой эпохи, обращается к некоторым ее реальным личностям (канцлер Лев Сапега). Этот объективный эпический план органично сочетается в повести с захватывающей и имеющей драматическую развязку историей любви простой девушки Ирины и предводителя крестьянского восстания багряного всадника нобилия Ракуты. Дело в том, что по решению суда магистрата в ратуше средневекового Могилева под тревожное звучание колокола, крики воронья и стоны юродивого лишен кистей обеих рук восставший против несправедливости и своего же сословия народный мститель Роман, а его возлюбленная Ирина с необыкновенно красивыми глазами – ослеплена.

Важную связующую роль в тексте отыгрывает личность миролюбиво настроенного рассказчика, наемного солдата швейцарца Конрада Цхаккена, который за годы службы успел полюбить эту истерзанную, залитую горем и кровью, но тем не менее удивительную землю под белыми крыльями и ее людей. «Я не бачыў больш незласлівага, лагоднага і кампанейскага народа. І я не бачыў горшых паноў, чым тыя, што стаяць над ім» [3: 25]. В финале повести этот суровый служака со слезами на глазах искренно просит у неба заступничества для Беларуси и лучших из ее сыновей. «...Божа, злігуйся над зямлёй, што нараджае такіх дзяцей» [3: 72].

В тексте легенды активно используются многочисленные сюжетно-композиционные приемы (трагедийная нота-запев через обращение к написанной самим автором «Баладзе пра барвянага ваяўніка» в качестве эпиграфа и другие вставные структуры, яркие индивидуальные портретные характеристики, «смело накладываемые тени» (Л. Толстой), частая ритмическая организация повествования, а также художественные тропы, символы, специальные лексические, фонетические и синтаксические средства. Как и в каждом романтическом произведении, в повести В. Короткевича они заключают в себе максимально обобщенный смысл, приобретают подтекстовое звучание, придают стилю насыщенную экспрессивность и проникновенность, тем самым способствуя плодотворному воплощению авторского замысла.

Героическим пафосом, пронзительным чувством вины лучших сыновей края перед родиной, болью за нее и верой в новое и свободное завтра народа, в то, что «Ён устане, ён выпрастаецца. І ён пакажа ўсім, якая ён сіла, як ён умее працаваць, ствараць, спяваць...» [3: 128], равно как и сатирической направленностью, небольшая по объему повесть «Цыганский король» (1961) созвучна полифоническому роману писателя «Христос приземлился в Городне». Но в отличие от других повестей при построении сюжета «Цыганского короля» В. Короткевич не просто отталкивается от конкретного факта, а целиком воспроизводит историю существования на территории Беларуси в конце XVIII века цыганского королевства, возглавляемого лидским шляхтичем Яковом (у В. Короткевича – Якубом) Знамеровским. В историческом очерке А. Киркора о литовском Полесье особенно подчеркиваются деспотизм короля, его страсть к поборам, многочисленные злоупотребления властью, которые и стали причиной восстания цыган в 1789 г.

Если при передаче пиршества цыганского войска В. Короткевич прибегает к сочетанию детального этнографизма и соответствующих буйству вакханалии ярких красок, то в эпизодах расправы над неугодными, сцене суда над Знамеровским и других ситуациях наряду с богатыми средствами драматического письма писателем активно используются приемы иронии, гротеска, фарса вплоть до раблезианской гиперболичности. Автор не жалеет

сатирических и откровенно ядовитых характеристик не только для извергающего гнев и проклятия правителя, но и для его восставших подчиненных, бунтарского духа которых хватило лишь на назидательную порку короля, да и то в мешке, чтобы не оскорбить его величество и затем с извинениями поднести ему богатые дары и с почестями провести в замок.

Создается впечатление, что В. Короткевич не только проникает в суть событий XVIII века, но и обращается к характерной для эпохи Просвещения барочной манере письма с сочетанием в ней элементов рационализма, сатиры, травестики, бурлеска, витиеватости. Отсюда гротесковость и гиперболичность в сценах представления короля присутствующим, проявлении «набожности» митрополита и «смелости» судьи, создании уничижительных портретов отдельных героев, передаче выражений их лиц и одежды; большое количество анекдотичных эпизодов, связанных с описанием устоев цыганской державы, где, к примеру, выстрелами распугивают лягушек, чтобы те «ліхадзейскім кумканнем сваім не перашкаджалі спаць іх каралеўскай моцці» [3: 81].

С помощью противоположных художественных средств воплощается героический пафос повести, создаются образы патриотически настроенных молодого вольтерьянца дворянина Яновскаго и свободолюбивого, живущего ожиданием баррикад Парижа, медика, чья судьба была «адзіным акордам, у якім не было фальшывых нот» [3: 129]. Именно в дискуссиях этих героев оживает в повести трагическая история белорусской, некогда могучей, а теперь бесславной, державы, где «...адракліся ад веры, мовы, самастойнасці, шчасця, першародства дзеля чачавічнай поліўкі, дзеля ўлады, дзеля ганебных грошай» [3: 86], где «З самага пачатку толькі і робяць, што гандлююць радзімай» [3: 92].

Такая многоплановость стиля совершенно не свойственна имеющей четкий мелодический рисунок и наиболее лирической из всех повестей В. Короткевича «Чозенин» (1967), вполне аргументировано представленной самим писателем как поэма. По той причине, что об этом произведении автора, как и его фольклорно-мифологической новелле «Лядя Отчаяния» (1978), нам уже доводилось говорить отдельно, ограничимся лишь следующим заключением. Подобно прозе М. Пришвина, на что указывал в своей «Золотой розе» К. Паустовский, в ней больше поэзии, чем в многих стихах. Обращение к осмыслению острого противоборства природного и техногенного начал в современном мире не мешает В. Короткевичу создать произведение, целиком созвучное неравнодушной прозе украинца М. Стельмаха, молдаванина И. Друцэ, грузина Н. Думбадзе, аварца Р. Гамзатова, эстонца Ю. Смуула, литовца М. Слуцкиса, белоруса Я. Брыля и многих других.

О пережитом подростком Володей в полуголомном и разрушенном войной Киеве, куда он приехал сразу после освобождения города к сестре матери, его дружбе с многонациональными ровесниками-максималистами с их жадной подвига и мщеница врагу, первыми влюбленностями и разочарованиями, в искренней исповедальной манере излагается в автобиографической повести писателя «Листья каштанов» (1973). Первый и заключительный тринадцатый разделы текста сообщают о событиях как действительно произошедших и незабываемых и обрамляют хронологически выдержанную сюжетно-композиционную структуру повествования. Тональность основной части варьируется от повестийно-пластичной до динамической и выражено драматической, что связано со смертью товарищей Василя Стасевича, последними молчаливыми свидетелями которой стали золотые каштаны. И хотя автор избегает открыто публицистических обвинений в адрес фашизма и войны, заключительные «тихие» строки повести о времени

созревания каштанов содержат не меньше антивоенного пафоса. «І ў гэты журботны час наша апаленае, спаленае, наша забітае вайной, наша знявечанае юнацтва заўсёды, заўсёды ўспамінаецца мне» [5: 418].

Таким образом, наблюдение над спецификой воплощения средней эпической формы в художественной системе В. Короткевича позволяет убедиться в приверженности автора к диалектике жанровых взаимодействий (Д. Затонский), его тяготении к так называемой балладной прозе с ее четкостью, динамичностью и построением в соответствии с наивысшими точками драматического напряжения (Н. Копыстьянская). Зачастую совмещая в себе характеристики смежных структур, повести писателя не только сыграли важную роль в становлении Короткевича-романиста, но и в значительной степени обогатили всю прозу XX столетия, способствовали ее жанровому преобразованию и расширению стиливых возможностей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Лісты Уладзіміра Караткевіча да Рамана Іванчычука // Полымя. – 1988. – №12. – С. 157 – 165
2. Яскевіч, Алякс. У свеце мастацкага твора / А. Яскевіч. – Мінск: Маст. літ., 1977. – 205 с.
3. Караткевіч, Уладзімір. Сівая легенда / Уладзімір Караткевіч / Збор твораў: У 8-і т. – Т. 2. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 511 с. – С. 5 – 72
4. Караткевіч, Уладзімір. Задума: узнікненне і ўвасабленне / Уладзімір Караткевіч / Збор твораў: У 8-і т. – Т. 8. – Кн. 2. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 495 с. – С. 351 – 359
5. Караткевіч, Уладзімір. Лісце каштанаў / Уладзімір Караткевіч / Збор твораў: У 8-і т. – Т. 3. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 543 с. – С. 336 – 418

Шинкоренко О.К., д. філол. наук, доцент
Гомельскі дзярж. ун-т ім. Ф. Скарыны, Гомель, Беларусь

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ ПОВІСТЕЙ В. КОРОТКЕВИЧА

Стаття присвячена аналізу жанрової специфіки і особливостей стилю повістей В. Короткевича з урахуванням їх значущості в багатоганровій творчості письменника і всій національній літературі.

Ключові слова: сюжетно-композиційна організація, драматизм, ліризм, романтизація історії і характерів, антивоєнний пафос, сатирична спрямованість, детективно-пригодницька основа, автобіографізм, баладна проза.

Shinkorenko O.K., doctor of Philology, associate professor
F. Skoryna state university, Gomel, Belarus

STYLISTIC DIVERSITY OF THE STORIES BY V. KOROTKEVICH

The article is devoted to the analysis of the genre specifics and features of style of of stories by V. Korotkevich, taking into account their significance in multigenre works of the writer and all national literature.

Key words: plot and composition organization, drama, lyricism, romanticizing of history and characters, anti-war pathos, satirical orientation, detective and adventure basis, autobiography, ballad prose.

СЦЕНА И ИСКУССТВО КАК МОДЕЛИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИНОБЫТИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА

В статье анализируются модели представления инобытия в русской прозе В. Набокова. Исследуются две основные модели, используемые Набоковым в ряде произведений: модель жизни как театральной сцены и представление мира искусства как реальности, живущей по собственным законам. Стирание границ между художественной реальностью и окружающим миром иллюстрирует модернистское положение «мир как текст».

Ключевые слова: *инобытие, двоимирие, реальность, театральность, символ сцены, искусство.*

Возможности познания инобытия становятся основополагающими для творчества В. Набокова. Проблема поиска реальности, которая совмещала бы два мира и давала возможность героям если не догадаться, то хотя бы задуматься о существовании потусторонности, является ключевой для писателя.

Исследование двоимирия на материале русской прозы В. Набокова представляет особый интерес, так как писатель является носителем нескольких культурных парадигм. Выявление отдельных приемов и способов представления инобытия в творчестве писателя чрезвычайно **актуально** для понимания философско-эстетических взглядов писателя и системы двоимирия, которая пронизывает все его творчество.

Цель данной статьи – рассмотрение и анализ таких моделей представления инобытия в русской прозе Набокова, как сцена (сценичность, театральность бытия) и искусство.

Жизнь в творчестве Набокова, по мнению З. Шаховской, интерпретирована как минимум в трех вариантах: жизнь как сон, пьеса и искусство [1: 86–87]. Интерпретация «жизнь как сон» полноценно представлена в «Приглашении на казнь»: герой боится «проснуться», душа его «зарылась в подушку» земной жизни. Впервые подобная мысль появляется в ранних рассказах: «И смерть ему представилась гладким сном, мягким падением. Ни мыслей, ни сердцебиения, ни ломоты» [2: 42]. Это вариация на тему шекспировского «умереть, уснуть; / уснуть: быть может, сны увидеть» (пер. В. Набокова). Понимание жизни как пьесы восходит к другому знаменитому шекспировскому высказыванию «весь мир – театр» и поясняется в лекциях Набокова о драматургии. Набоков никогда не расставался с идеей искусства как новой реальности.

А. Бабиков, исследуя драматическую концепцию Набокова, отмечает, что важнейшим символом в традиционном дуалистическом театре является символ стены. Театр с этой «важнейшей аксиомой» стены представляет идеальную модель для развития темы двоимирия. В художественной системе Набокова разрушение «стены» – камеры, четырехугольного пространства, дома – равносильно смерти. «Приглашение на казнь» заканчивается в момент крушения «четвертой стены». Переход из одного мира в другой в прозе

Набокова изображается в форме смены декораций. При этом рытье туннеля в камеру Цинцинната приводит не к разрушению темницы, а оказывается ловушкой, проходом в другую камеру, что демонстрирует невозможность разрушения «стены» в пределах «тесной», «тутошной» жизни [3: 580–581].

Цинциннат «непрозрачен», он сам являет собой преграду, некую «стену», поэтому он непонятен и опасен для бесостного призрачного мира, который его окружает. Когда Цинцинната казнят, единственная и последняя опора нарисованного мира рушится, мир распадается, как декорация. Цинциннат сходит со сцены не в зрительный зал, а в другую сторону, «за кулисы» мира.

В статье о драматургии Набоков писал: «Если, а мне сдается, что так и есть, единственным допустимым дуализмом является непреодолимая преграда, отделяющая «я» от «не-я», то мы можем сказать, что театр дает нам хороший пример этой философской фатальности. Мой исходный принцип, относящийся к публике в зале и драме на сцене, может быть выражен так: первая осознает вторую, но не властна над ней, вторая ничего не знает о первой, но обладает властью ее волновать» [4: 499]. Театр Набокова – это театр одной личности, личности редкостной и поэтической. Этот театр не рассчитан на зрителей, зритель и актер соединены в одном лице.

Марионеткой себе кажется Антон Петрович, герой рассказа «Подлец», который все время вспоминает сцену в тире: меткий стрелок Берг попадает в фигуру картонного дантиста, которая вырывает у другой картонной фигуры зуб. Дантист в картине мира Набокова прочно ассоциируется с палачом, а ирреальность происходящего в парке развлечений, возможно, наводит Антона Петровича на мысль об изменении «сценария». Герой пытается «выйти из игры», изменить правила, как делают это Ганин, Лужин, Цинциннат, но вместо перехода в мир воображения обрекается на жалкое дрожание в отеле.

Франц, герой романа «Король, дама, валет», приезжает в Берлин, ожидая от столицы долгожданной свободы, но вместо этого тут же попадает в зависимость. Став любовником Маргты, он превращается в исполнителя чужой воли, в механический автомат. Франц воспринимается хищной женщиной как «теплый податливый воск, из которого можно сделать все, что захочется» [1645: 150]; жизнь его превращается в однообразную рутину автоматических повторений как на работе, так и в объятиях Маргты. Он становится манекеном, сам не осознавая разницы: «Но был магазин, где он, как веселая кукла, кланялся, вертелся; но были ночи, когда он, как мертвая кукла, лежал навзничь в постели, не зная, спит ли он или бодрствует» [5: 230].

Драйер, антагонист Франца, увлекается идеей оживления механических манекенов, которые будут двигаться, как живые люди, демонстрируя одежду в витринах его универмага. Примечательно, что в английской версии романа изобретатель демонстрирует три манекена – две мужские фигуры и одну женскую; таким образом подчеркивается кукольность и бездушность всех трех героев романа. Проблема творчества и проблема отношений между изобретением (произведением искусства) и его создателем полнее раскрывается с введением фигуры изобретателя.

Одна из самых важных посылок в представлении реальности как театральной сцены – это тот факт, что актеры априори не знают о существовании зрителей. Герои художественной действительности не помышляют о существовании читателя и автора, их

создающего. Как только они начинают ощущать реальность по-ту-сторону сцены, чувствовать присутствие «других» в зрительном зале, мир сцены рискует распасться.

А. Долинин обращает внимание на то, что в черновике Набоков дал герою романа «Приглашение на казнь» Цинциннату шанс найти в темнице бабочку и после прикосновения к ней все понять и «прозреть» [6: 25]. Однако этот абзац остался вычеркнутым, потому что иначе драматизм финала был бы ослаблен. И все же, когда к Цинциннату являются палач и его сподручные, чтоб вести на эшафот, они предстают «без всякого грима, без подбивки и без париков, со слезящимися глазами, с проглядывающим сквозь откровенную рвань чахлым телом» [2: 176]. Истина начинает проступать сквозь разлезающиеся на глазах декорации, и, как только узник покидает темницу, ее стена падает. Новое бытие, в которое вступает в Цинциннат, – мир идеальных мыслящих поэтических существ, подобных Цинциннату, подчинивших пространство и время, существующих постольку, поскольку существует творящее их сознание.

Прямые указания на то, что изображаемая в тексте действительность – не более чем декорация, присутствуют и в мемуарах «Другие берега»: «Декорация между тем переменялась. Инейстое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором» [7: 208]. Смена декораций указывает, в первую очередь, на наличие всемогущего начала, только по воле которого в произведении что-либо может измениться.

Кинематограф времен Набокова дает дополнительное преимущество для зрителей, так как зритель может видеть не только кинофильм, но и съемочный аппарат и обслуживающего его человека. От зрителей театрального представления работа театральных механизмов искусно скрыта. Однако у Набокова сознательно (и это один из его приемов) нарушаются правила традиционного кинематографа и театра. В «Камере обскуре» читателю дается возможность проследить смену кадров и одновременно с нескольких позиций наблюдать за сценой автоматической катастрофы. В «Приглашении на казнь» Цинциннат вырывается за пределы произведения, буквально «выламывается» из декораций, возведенных вокруг и, мгновенно увеличившись в размерах, шагает по направлению к ирреальности.

Для Набокова-художника всегда был характерен культ самодостаточности искусства как особой реальности, живущей по законам собственной природы, по непреложным законам художественного вымысла. Преодоление разрыва идеала и действительности возможно, и единственным средством для этого является искусство – удивительное воплощение идеального мира в реальном.

Набоков верит, что искусство – способ достичь идеальной реальности, шагнуть «за грань». Федор заканчивает свое повествование и оказывается автором шедевра – романа «Дар», вырываясь за пределы текста. Цинциннат Ц. дописывает дневник и вычеркивает слово «смерть» – это слово и последующая казнь теряют смысл, так как Цинциннат уже обессмертил себя в нетленной рукописи. Гумберту открывается сила любви, и он обретает бессмертие в искусстве. Принадлежность к миру действительности (что для Набокова характеризуется невнимательностью к детали, утратой памяти) оборачивается неспособностью достичь идеала.

Для Набокова искусство – это, в первую очередь, шанс преодолеть границы своего «я», это средство для понимания смысла человеческого бытия и того, что лежит за его пределами. В формах искусства человек связывается с мирозданием и заимствует у него смысл как общего бытия, так и своего частного существования.

В своей лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков говорит, что акт истинного творчества – это момент, когда «вы одновременно чувствуете и как вся Вселенная входит в вас, и как вы без остатка растворяетесь в окружающей вас Вселенной. Тюремные стены вокруг это вдруг рушатся, и не-это врывается, чтобы спасти узника, а тот уже пляшет на воле» [8: 474].

Итак, В. Набокова интересует не только сама проблема сосуществования двух миров, но также вопрос о преодолении барьера между ними, переходе из одного измерения в другое. Важными для творчества Набокова становятся метафоры театра, балагана и стены. В ряде произведений писателя герои напоминают манекены и куклы, двигающиеся и живущие по воле высшего надтекстового сознания. Стена, разделяющая мир театра и зрительный зал, у Набокова непрочна и служит для демонстрации авторского присутствия в тексте.

Герои Набокова так или иначе соприкасаются с областью искусства, и их основной целью становится преодоление действительности, выход за ее пределы, возможность обрести бессмертие, отомкнуть темницу собственного «я». Представление об искусстве у Набокова эволюционизирует. Романтическое развоплощение действительности, преодоление разрыва между идеалом и действительностью трансформируется в символистское сакрализованное теургическое искусство. Герои Набокова, наделенные творческим воображением, зачастую сливаются с собственным произведением, и единственной истиной для художника становится его «я».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения / З. А. Шаховская. – М. : Книга, 1991. – 319 с.
2. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. – СПб. : Симпозиум, 2009. – Т. 4. – 784 с.
3. Бабинов А. «Событие» и самое главное в драматической концепции В. В. Набокова / А. Бабинов // В. В. Набоков. Pro et Contra ; сост. Б. Аверина. – СПб. : РХГИ, 2001. – Т. 2. – С. 558–586.
4. Набоков В. В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / Владимир Набоков ; сост., вступ. ст., примеч. А. Бабинова ; пер. с англ. А. Бабинова, С. Ильина, А. Глебовской. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 637 с.
5. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. М. Маликовой, В. Полищук, О. Сконечной, Ю. Левинга, Р. Тименчика. – СПб. : Симпозиум, 2009. – Т. 2. – 784 с.
6. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина : две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» / А. Долинин // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. : В 5 т. – СПб. : Симпозиум, 2004. – Т. 4. – С. 9–43.
7. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. М. Маликовой, В. Полищук, О. Сконечной, Ю. Левинга, Р. Тименчика. – СПб. : Симпозиум, 2008. – Т. 5. – 832 с.
8. Набоков В. В. Искусство литературы и здравый смысл / В. В. Набоков ; пер. Г. Дашевского // В. В. Набоков. Лекции по зарубежной литературе. – М. : Независимая Газета, 1998. – С. 465–476.

Погорслова Д.О.

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, Старобельськ

СЦЕНА ТА МИСТЕЦТВО ЯК МОДЕЛІ ПРЕДСТАВЛЕННЯ ПОТОЙБІЧЧЯ В РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ В. В. НАБОКОВА

У статті аналізуються моделі представлення потойбіччя в російській прозі В. Набокова. Досліджуються дві основні моделі, які Набоков використовує у низці своїх творів: модель життя як театральної сцени та уявлення світу мистецтва як реальності, що живе за власними законами. Стирання меж між художньою реальністю та оточуючим світом ілюструє модерністське положення «світ як текст».

Ключові слова: *потойбіччя, двосвіт, реальність, театральність, символ сцени, мистецтво.*

Pohorielova D.O.

Luhansk national Taras Shvchenko university, Starobelsk, Ukraine

THEATRE AND ART AS MODELS OF OTHERWORLD IN VLADIMIR NABOKOV'S RUSSIAN PROSE

The article analyses models of otherworld in Vladimir Nabokov's Russian prose. It investigates two main models used by Nabokov in the range of creative works: model of life as theatre and interpretation of the world of art as reality that lives by its own laws. Merging borders between the artistic reality and the surrounding world illustrates the modernistic concept "world as text."

Key words: *otherworld, dual world, reality, theatre, symbol of the stage, art.*

УДК 821.161.2.09 «18/19» (045)

Ожоган Л.О., канд. філол. наук, доцент

Національний технічний університет «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», Київ

ІВАН ФРАНКО І ГЕОРГ БРАНДЕС: НЕСПОДІВАНІ ВІРАЖІ КУЛЬТУРНОГО РАДИКАЛІЗМУ

У статті здійснено зіставний аналіз філософсько-естетичних поглядів Івана Франка та відомого критика, публіциста і громадського діяча другої половини XIX – початку XX ст. Георга Брандеса. Означено своєрідність творчого діалогу українського автора «Каменярів» із данським організатором та ідейним натхненником культурно-політичного руху «Сучасний прорив».

Ключові слова: *культурний радикалізм, позитивізм, політичний реалізм, науковий реалізм, модернізм.*

© Ожоган Л.О., 2017

На початку 40-х років XIX ст. відомий російський діяч Василь Боткін в одному із листів до свого не менш відомого співвітчизника Віссаріона Белінського вкаже на колізії, які засвідчували про глибинні зрушення у суспільній свідомості тогочасної Європи. «Дух нового часу вступив у рішучу боротьбу із догмами й організмом середньовіччя», – стверджував він, наголошуючи: «Нові люди з новітніми ідеями про шлюб, релігію, державу – засадничими первнями людського суспільства прибувають щодня: новий дух, як кріт, невидимо бігає під землею і копає її – дивний рудокоп [1: 244]. Мине лише декілька років, і революційні хвилі, що прокотяться Європою, винесуть на поверхню той зухвалий прагматично-раціоналістичний дух позитивізму, який, поневажаючи століттями творений метафізичний образ Нагірного світу, самовпевнено заповзязяв «пересотворювати» недосконале земне життя на засадах свободи, рівності і братерства. Замість спрофанованих офіційною церквою і владою християнських ідей усім гнобленим, покривдженим і поневаженим пропонувалися соціалістичні ідеї; замість віри в Бога – віра в науку, людський розум, поступ; замість загальноприйнятих цінностей, що регламентували етичну поведінку людини, – індивідуальна «мораль без зобов'язання і санкції» (Ж.-М. Гюйо). Й активним популяризатором тих нових вірувань став у другій половині XIX ст. данський критик, політик, громадський діяч Георг Брандес, публічні виступи та публіцистичні й літературознавчі праці якого істотно вплинули на формування духовного клімату як у скандинавських країнах, так і поза їхніми межами. Провокативні лекції цього «космополита, атеїста, інтелектуала-аристократа» (О.Педерсон) про головні течії європейської літератури, читані з початку 70-х років у Копенгазькому університеті, в яких лунали пристрасні заклики до емансипації особистості, радикального оновлення не лишень мистецтва, а й усього суспільства, відразу набули широкого розголосу. Гостре слово цього «соціаліста, напівсоціаліста (halv sjcialist), анархіста і просто лівого (так він себе означував), «чистокровного соціал-демократа» (так означували його інші) збудить до життя потужний культурно-політичний рух «Сучасний прорив» («Det moderne Gjennembrud»), довкола якого згуртувалося чимало талановитих письменників, зокібна Г. Драгман, С.Шандорф, С.-П. Якобсен та інш. Властиво Г.Брандес протягом декількох десятиліть буде справжнім «володарем дум» та культовою особою тодішньої радикально налаштованої інтелігенції, а його книга «Головні течії у літературі XIX ст.» («Hovedstrømninger I det 19de Aarhundredes Literatur», тт. 1-6, 1872-1890 pp.) стане «Біблією молодих інтелектуалів Європи» (Т.Манн). Чимало шанувальників данця з'явиться й у слов'янських землях. Так, наприклад, у грудні 1878 р. Брандес повідомляв видавця Е.Петерсона: «У Росії я маю славу одного із найзнаменітějšíх європейських критиків і отримую звідти багато листів» [9: 19]. Були і в Україні свої поціновувачі таланту автора «Головних течій», з-поміж яких найвідоміший – Іван Франко. Показово, що саме на другу половину 70-х рр. припадає ознайомлення тогочасного студента Львівського університету із Брандесовою творчістю, яка помітно вплинула на його суспільно-політичні й філософсько-естетичні шукання. Натомість згаданий факт і донині ґрунтовно не досліджено у вітчизняній науці. Зазвичай франкознавці лише побіжно вказують на близькість літературно-критичних методологій цих двох яскравих представників української й данської культур другої половини XIX – початку XX ст. Щоправда, присутні моменти Франкового зацікавлення статтями аристократичного радикала завважить львівський учений Густав Цвенґрош у своїй французькомовній розвідці «Mychailo Hnuchevskiyi, Georg Brandes et

Ivan Franko» (1994). Почасти особливості «перехресних стежок» у творчих долях українця й данця окреслено у наших попередніх студіях. **Метою** цього дослідження є зіставний аналіз світоглядних й естетичних принципів Івана Франка та Георга Брандеса, з'ясування збігів і розбіжностей у їхніх поглядах.

Як засвідчують Франкові спогади та листування, дві Брандесові праці – «Фердинанд Лассаль. Літературна характеристика» (Берлін, 1877) і перші томи «Головних течій у літературі XIX ст.», видруковані німецькою мовою, відіграли важливу роль у формуванні політичних та філософсько-естетичних уподобань українського автора «Каменярів». Якщо перша розвідка сприяла його наверненню на шлях соціалізму, то друга – надихала на творчі пошуки у царині позитивізму та реалізму. Власне, для молодого Франка ці праці слугували своєрідним орієнтиром (утім – не єдиним) у виробленні засадничих принципів громадсько-політичної й літературної діяльності. Вочевидь, не без впливу Георга Брандеса він напише свою відому статтю «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878), ідеї якої збігалися із естетичною концепцією радикального критика, котрий від початку своїх відчитів у Копенгазькому університеті повсякчас наголошував у лекціях, які було покладено в основу «Головних течій», що данська література повинна «звільнитися від ідеалізму» [21: 126] і повинна «займатися всіма суспільними питаннями» [2: 329]; котрий активно пропагував реалізм, який не лише віддзеркалює дійсність, а й спроможний цю дійсність змінити; котрий убачав покликання митця у тому, щоб будити громадянську свідомість і трансформувати сучасне йому суспільство; котрий вважав божественним первнем в історії людства дух прогресу, що «постає на боротьбу із насиллям, брехнею, забобонами, застарілими й гнітючими традиціями», що «прокладає шлях у майбутнє» і що «долає будь-які перешкоди задля утвердження свободи, істини й щастя» [20: 47]. Неважко помітити, що проголошений у праці Івана Франка «єдиний кодекс естетичний» а також окреслені у ній завдання і «найважливіші ціхи» літератури вельми суголосні з естетичною програмою очільника «Сучасного руху», одним із головних пунктів якої була «вимога поєднати реалізм із постановкою нагальних суспільних проблем» [9: 16]. Варто зауважити, що для данського критика як пророка культурного радикалізму мистецтво слова було передовсім зброєю в ідеологічній дискусії, інструментом, знаряддям політичної боротьби з усім, що стояло на заваді природному прагненню людини до істини й свободи, що гальмувало духовний і технічний прогрес людства. Так, приміром, зіставляючи в одній зі своїх лекцій новітню скандинавську літературу із німецькою, Брандес стверджував, що література в Німеччині – «і не сила, і не авторитет; вона не має виховного значення, ні проти чого не бореться і ні до чого не заохочує» [2: 330-331]. І відтак він висноував: «Поети є прикрасою німецького життя, а не його силою. Ось чому їхній вплив мізерний» [2: 331]. Натомість естетичним ідеалом автора «Головних течій» була «жива», активна література, що «ставить на обговорення» актуальні проблеми суспільно-політичного життя і формує нові цінності, на противагу традиційним цінностям минулого. Відповідно до цього ідеалу радикальний критик убачав місію митця слова в активному творенні історії свого часу, що цілком узгоджувалося із його філософськими поглядами, адже він вважав, що замало бути лише носієм прогресивних ідей, головне – «втілювати ці ідеї в життя, впливати на обставини і змінювати ситуацію на краще» [9: 13]. Схожу світоглядно-естетичну позицію обстоюватиме й Іван Франко із другої половини 70-х років. Зокрема, у 1878 р. митець оприявнює у вже згадуваній

статті концепцію літератури, яка «повинна бути робітницею на полі людського поступу» [14: 13], та міфологеми «каменярі» в однойменному вірші, що вибудована, як слушно завбачить сучасна дослідниця Т.Гундорова, «принаймні на двох основних припущеннях: по-перше, що поет є робітником, себто будівничим, і по-друге, що він жертвує своїм фізичним буттям, мозком та серцем задля ідеалу» [5: 157]. Прикметно, що характеризуючи себе тогочасного і своє тогочасне «нове, наймолодше покоління», що вийшло на «сцену» суспільного життя з середини 70-х років, Франко вже із відстані другої половини 80-х років завважить: «Покоління те внесло в програму нашого народовства нові домагання: крім теоретичної оборони самостійності малоруського народу, воно домагалось практичної оборони інтересів народу на полі економічним і соціальним, домагалось служби інтелігенції для інтересів робочого люду, в літературі реального зображення життя того люду і тої інтелігенції і ширення правдивої, розумної освіти між людом і інтелігенцією» [11: 57]. Звісно ж, у тих «нових домаганнях» радикальна молодь, жаждиво прагнучи змінити недосконалий світ, багато в чому була наївною, оскільки широко вірила у «непогрішність» соціалістичних ідей, в яких вбачала чи не єдиний порятунок як для усього людства, так і для України, й українського народу. Велими цінним свідченням думок і настроїв Івана Франка в означений період є його лист до Ольги Рошкевич від 20 вересня 1878 р. Цей документ важливий для нас ще й тому, що в ньому вперше згадується ім'я Георга Брандеса та його праця «Головні течії». У листі 22-річний юнак подає своєрідну «наукову розправу», у якій, задля уникнення будь-яких непорозумінь у стосунках із коханою дівчиною, стисло розкриває суть своїх політичних переконань, репрезентуючи себе як соціаліста. Він зосереджує увагу на 4 головних питаннях – економічних, політичних, релігійних, соціологічних [12: 110], із розв'язком котрих пов'язував утвердження нового справедливого суспільного ладу. Показово, що у Франковому викладі засадничих положень програми соціалістів і власних принципів, за котрі юнак виявляє готовність «боротися до послідньої хвилі життя» [12: 117], сусідять проникливі критичні міркування про сучасну йому дійсність із цілковито дитячими твердженнями про майбутню соціалістичну державу, «де свобідно і весело» [12: 110]. Впадає у вічі певна залежність автора листа від популярних на той час учень теоретиків соціалізму – Карла Маркса, Альберта Шеффле та ін. Додбаємо, що молодий Франко намагається, як сумлінний учень, переповісти, донести іншому те, що сам прочитав і пізнав із різних джерел. Властиво такими джерелами слугували й уже зазначені дві Брандесові праці. Завважимо, що лист до Ольги Рошкевич увиразнює передовсім суголосність поглядів молодого українського соціаліста й данського автора «Головних течій» у потрактуванні проблем держави, власності, релігії, шлюбу. Як відомо, Г.Брандес протягом усієї своєї діяльності активно агітував супроти «4 старих інститутів» – церкви, монархії, шлюбу, власності, котрі, на його думку, «людство мусить повністю змінити, аби зітхнути з полегшенням» [7: 304]. Велими симптоматично, що ці ж «інститути» будуть об'єктом постійної критики Франка-політика, публіциста, митця.

Окрім певної ідейно-естетичної спокревненості українського автора «Каменярів» із данським очільником «Сучасного руху», простежуються між ними й істотні розбіжності, позаяк кожен із них торував власний шлях і творив власну долю у культурно-історичному просторі другої половини XIX – початку XX ст. Варто зауважити, що Брандес як пропагандист політичного реалізму велике значення надавав питанню тенденційності та партійності у літературі, стверджуючи, що воно «принципово важливе й актуальне у всі

епохи», оскільки стосується «творення майбутнього». Данський критик закликав кожного письменника визначитися, «з ким він і кому служить», бо «не можна йти одночасно двома дорогами» [3: 2-3]. Погодьмося, що вкрай парадоксальними видаються Брандесові вимоги до митців слова підпорядкувати літературний хист партійній ідеології, адже сам він повсякчас демонстрував своє вільнодумство і палко обстоював ідеал вільної особистості з усією дарованою їй природою свободою вибору; адже саме він у своєму відчутті про новітню скандинавську літературу подавав за взірць тих кращих письменників, які «не підкорюються видавцеві та грошовій вигоді», які не підлаштовуються під смаки публіки і «не дозволяють керувати собою» [2: 333]. Постає питання: «Чому той, хто презентував себе як борця із неправдою, несправедливістю і сприймався своїми шанувальниками в «ореолі мученика за свободу думки» (М.Стороженко), обстоював принцип партійності літератури, котрий, власне, унеможлилював вільний духовний самовияв митця, уявлював його і позбавляв свободи творчості?». Вочевидь, відповідь криється в тому, що Георг Брандес передовсім був політиком, а вже потім – критиком, публіцистом, літературознавцем. Тісно пов'язаний із соціал-демократичним рухом, за яким стояв великий капітал, що претендував на світову владу, аристократичний радикал убачав у мистецтві слова дієвий засіб у боротьбі за ту владу. Одначе ідея верховенства партійного над індивідуальним у літературі не приживеться міцно ні на батьківщині автора «Головних течій», ані в інших скандинавських країнах. Натомість вона знайде сприятливе середовище на теренах Російської імперії, де її візьмуть на озброєння соціал-демократи із їхнім очільником Владіміром Леніним. Гадаємо, що саме Брандесова концепція політичного реалізму з її засадничим принципом партійності літератури слугувала тим підґрунтям, на якому формувалася тоталітарна естетика соціалістичного реалізму з її нетерпимістю до кожного прояву іншомислення.

Для Івана Франка як популяризатора наукового реалізму також було вкрай важливим питання тенденційності, утилітарності мистецтва слова. Одначе, на відміну від данського критика, український автор праці «Література, її завдання і найважливі цілі» ніколи не визнавав верховенства партійного над індивідуальним чи загальнолюдським. Знаменно, що пройшовши з другої половини 70-х і до кінця 90-х років шлях глибокої світоглядної еволюції, Франко у низці своїх праць («Народники і марксистки» (1899), «Що таке поступ?» (1903) та ін.) геніально передбачить загрози, які несла соціал-демократія не лише окремій людині, а й цілим народам, жадаючи повного підпорядкування особистості й суспільної свідомості своїй ідеології, котра покликана була витіснити християнську релігію й утвердитися у ролі нового панівного світового вивчення. Так, аналізуючи політичне життя зламу XIX і XX ст., український митець і мисленник проникливо окреслить істотні відмінності між «дійсною партією», де «сходяться і зводяться до спільного знаменника різні інтереси», та «соціал-демократичною церквою», до якої «сходяться самі вірні» і яка виховує «фанатиків та загорільців» [13: 147]. Він наголошуватиме: «Де є церква, там основа догми, там витворюються секти» [13: 148]. І.Франко підставово вважав марксистський соціал-демократизм, вельми популярний на порубіжжі віків у Росії, значно більшим ворогом для українського національного руху, аніж російське самодержав'я і російська цензура, стверджуючи: «Бо коли самодержавний тиск є тиском фізичної сили і, так сказати, в'яже руки, то соціал-демократизм краде душі, напоює їх пустими і фальшивими доктринами і відвертає від праці на рідному ґрунті» [16: 272].

Прикметно, що автор «Мойсея» як ніхто розумів нагальну потребу українців в «одностайній сильній політичній організації» і докладав до її творення величезних зусиль, і водночас він як ніхто розумів небезпеку будь-якого доктринерства, зосібна партійного. У своєму «Одвертому листі до гал[ицької] української молодіж» (1905) І.Франко зауважував, що «доктринери, навіть ліберальні, все і всюди бували найгіршими і найшкідливішими політиками», і наголошував: «Доктрина – се формула, супроти якої уступають на задній план живі люди й живі інтереси. Доктрина – се уніформ, стрихулець, ворог усяких партикуляризмів. Доктрина – се зроду централіст, що задля абстрактних понять не пощадить конкретних людей і їх конкретного добробуту» [17: 402]. Отож, український лідер національного руху у зверненні до молоді вкотре продемонстрував свій пророчий дар, адже вся подальша історія ХХ ст. з її трагічним досвідом тоталітаризму лише підтвердить слушність цих його міркувань.

Як відомо, на зламі століть Іванові Франкові випаде нагода особисто познайомитися із Георгом Брандесом. Зустріч передувала приїзду у листопаді 1898 р. автора «Головних течій» до Львова на запрошення польського товариства і відбулася з ініціативи української культурної громади, котра делегувала трьох своїх представників, двоє з яких – це І.Франко й М.Грушевський, аби запросити відомого європейського радикального критика взяти участь у читаннях малоросійської літератури, організованих Науковим Товариством імені Тараса Шевченка. Однак це знайомство не зближить, а лише відчужить українця і данця та породить особисту неприязнь один до одного. Причин такого несподіваного розгортання сюжету було декілька. Передовсім зазначимо, що Брандес, зголосившись спочатку відвідати Наукове Товариство імені Тараса Шевченка, потім відмовиться від запланованої офіційної зустрічі із українцями під час свого перебування у Львові, оскільки польські організатори його поїздки вельми категорично висловились проти цієї зустрічі. Франко сприйме цей учинок критика як образу всьому українському культурному рухові. Відтак він не раз своїм гострим словом критика й публіциста зачіпав того, ким захоплювався в молодості. Як зізнавався не без дорікань Г. Брандес: «Від того часу Франко атакував мене кожного дня, і ще досі він не втомився це робити; ще довго після того він передруковував свої русинські статті проти мене в німецькій та австрійській пресі...» [8: 57]. Розглядаючи історію Брандесової відмови, сучасний дослідник Л.Рудницький слушно зауважить, що вона є «красномовним прикладом того, які труднощі мусли переборювати українці в рамках Австро-Угорської імперії, щоб добитися визнання свого існування як культурного європейського народу» [8: 57].

У вивченні проблеми «Іван Франко та Георг Брандес» закономірно постає питання: «Чи доводилося українцеві й данцеві бачитися й спілкуватися й за інших обставин?» На сьогодні з упевненістю можна стверджувати передовсім про зустрічі данського критика із одним із учасників згадуваних запросин – Михайлом Грушевським у квітні-травні 1903 року у Парижі, де вони читали лекції у руській Вищій школі громадських наук, директором якої був відомий масон Максим Ковалевський. Щодо Івана Франка, то вкажемо на ймовірність принаймні ще однієї його зустрічі із Георгом Брандесом. На такий здогад наштовхнує цікавий збіг. Як засвідчують сучасники данського критика, спілкуючись із різними людьми в неофіційній обстановці, він любив хизуватися своїм приятельюванням із європейськими відомими культурними діячами, про життя яких розповідав чимало анекдотичних подробиць, дошкульно кепкуючи над їхніми людськими вадами.

Наприклад, Сергій Маковський (1877-1962), син талановитого російського художника Костянтина Маковського, редактор журналу «Аполлон», у своїх спогадах про данця, з яким познайомився через сімейство Ауерів восени 1985 р., писав: «Про кого лишень із великих не розповідав Брандес уїдливих подробиць! Кожен день ми дізнавалися щось то про старечу манірність Бйорнстйорне-Бйорнстена, котрого служниці вранці затягували в корсет, то про нелюдські жорстокості Ібсена, то про недоумство Ніцше (дружбою з ним, в його останні роки, пишався Брандес), то про педантизм Іполлита Тена (...). Всіх їх знав особисто данський критик в інтимному побуті і не шкодував ядучих фарб» [6: 136]. Якщо ж звернемося до творчості Івана Франка кінця XIX – початку XX ст., то помічаємо, що він, аби вберегти молодих українських письменників від сліпого поклоніння тодішнім їхнім кумирам – Ф.Ніцше, Г.Ібсену та ін., не раз своїми дошкульними кпинами знімав із п'єдесталу на грішну землю цих новоявлених богів модерністів. Показово, що Франкові іронічні характеристики популярних європейських митців і мисленників напрочуд збігаються із анекдотичними розповідями Брандеса. Так, приміром, у своїй відомій полемічній статті «Маніфест «Молодої Музи» (1907) український критик не без сарказму пише про Ніцше та його божевілья; про Ібсена, «скептика і циніка», котрий «майже до останнього року свого довгого життя грав роль штуцера і любив годинами приглядатися собі в дзеркалі»; про Метерлінка – «популярного адвоката у Брюселі»; про Анатоля Франса – «випасеного і вічно усміхненого члена Французької академії» [15: 412]. Властиво оці дивовижні збіги в оцінці кумирів молодого покоління порубіжної доби вказують на ймовірність того, що Франко чув дотепні анекдотичні оповідки не з чужих вуст, а безпосередньо від Брандеса. Звісно, він міг їх почути від данця і під час тієї першої зустрічі. Зрештою, такий збіг міг виникнути цілком випадково. У нашому дослідженні запропонувано лише гіпотезу, яка може бути підтверджена або заперечена майбутніми ґрунтовними розвідками.

Зауважимо також, що на зламі століть оприявниться ще одна істотна відмінність у філософсько-естетичних і політичних поглядах І.Франка та Г.Брандеса. На той період данський критик, відчувши кризу позитивістського дискурсу, активно популяризував творчість німецького мисленника Ф.Ніцше, яка виявиться особливо прийнятною для модерністів, зосібна для нової генерації українського письменства. Прикметно, що саме Брандес відкрив широкому загалу ім'я автора філософської поеми «Так казав Заратустра» і саме завдяки Брандесу ідеї мисленника стрімко поширювалися культурними просторами Європи. Ознайомившись у другій половині 80-х років із творами маловідомого на той час філософа, данський критик знайде у них чимало збігів зі своїми поглядами. У листі до Ф. Ніцше від 17 грудня 1887 року він вкаже на притаманне обом їм нехтування аскетичними ідеалами, глибоке неприйняття демократичної посередності, і наголосить: «...аристократичний радикалізм – це те, що відповідає моїм політичним переконанням» [7: 288]. Зазначимо, що оцю своєрідність політичних поглядів данця увиразнить Іван Франко у своїй статті «Юрій Брандес» (1899), стверджуючи, що той «вірить в поступ людськості, але бачить його не в еволюції економічного і соціального побуту мас народних, а радше в великих одиницях, в духовних репрезентантах та проводирях мас» [19: 381]. Щоправда, у цій же розвідці український критик схарактеризує аристократичного радикала як одного із «двигачів новочасного демократизму», хоча Брандес не був прихильником демократизму, вважаючи його згубним для прогресу суспільства. Не був

данець демократом і в потрактуванні мистецтва. Зокрема, у відчиті «Про літературну критику», виголошеному під час перебування у Москві й Петербурзі весною 1887 р., він протиставлятиме власну естетичну концепцію естетичним принципам свого відомого вчителя – І.Тена, зауважуючи: «Хоча як політик Тен далекий від того, аби бути демократом, однак його погляди на мистецтво демократичні; мої ж, навпаки, – аристократичні» [4: 320]. Означена аристократичність проявлялася в тому, що творцями культури Брандес визнавав лише т.зв. вищих людей, оскільки, на його думку, «жодна ідея, жодна художня форма ніколи не зароджується у натовпі» [4: 320].

На відміну від очільника «Сучасного руху», Іван Франко протягом усієї своєї суспільно-політичної й творчої діяльності наполегливо утверджував ідеал «щілого чоловіка», який свідомо обирає шлях жертвовної самопосягати спільноті, народові із почуття безмежної любові до них. Як наголошував український автор «Мойсея»: «Скріплення, уточнення того почуття любові до інших людей, до родини, до громади, до свого народу – отсе основна підвалина всякого поступу; без неї все інше буде лише мертве тіло без живої душі в ньому» [18: 345].

Зіставляючи філософсько-естетичні погляди Івана Франка та Георга Брандеса, зауважимо, що кожен із них прокладав власну стежку у культурно-історичному просторі своєї доби, створюючи її неповторний образ. А якою була їхня творчість – проминальною чи непроминальною, визначав уже час, який властиво вніс свої корективи в оцінку діяльності Франка та Брандеса. Як знаємо, доля покепкувала над марнославним аристократичним радикалом, який, за свідченням сучасників, любив повторювати думку Ніцше: «Мета культури створення вищих людей», вважаючи себе одним із них» [6: 23]. У 20-х роках ХХ ст. Г.Брандес стане свідком занепаду своєї популярності. А його слава згасне швидше, аніж згасне його життя.

На відміну від данського критика, Іван Франко не вважав себе генієм, обранцем долі, а прилучав себе до письменників-робітників, ремісників, котрі «допомагають ставити будинок цивілізації, але прізвища яких не вписуються на фронтоні цього будинку» [10: 28]. Натомість історія розпорядилася по-іншому, прилучивши його до тих корифеїв літератури, творців нових напрямів, життєпис яких дає змогу «увійти в таємниці духу їхньої доби, бо саме в них цей дух міститься, в них він немов відтворюється і знаходить своє найвиразніше втілення» [10: 28].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боткин В.П. Литературная критика; Публицистика; Письма / Сост., вступ. ст. и примеч. Б.Ф.Егорова / В.П. Боткин. – М.: Сов.Россия, 1984. – 320 с.
2. Брандес Г. Датская литература в девятнадцатом веке // Брандес Г. Русские впечатления / Пер. с дат. Т.Чесноковой / Георг Брандес. – М.: ОГИ, 2002. – С. 322-331.
3. Брандес Г. Немецкая литература сороковых годов. Публичная лекция, читанная в Москве 2-го мая (С рукописи перевела А. Вес[еловска] / Георг Брандес // Русские ведомости. – 1994. – № 124. С. 2-3.
4. Брандес Г. О литературной критике // Брандес Г. Русские впечатления / Пер. с дат. Т.Чесноковой / Георг Брандес. – М.: ОГИ, 2002. – С. 310-322.
5. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2006. – 352 с.

6. Маковский С. Владимир Соловьев и Георг Брандес // Маковский С. Портреты современников / С. Маковский . – М.: XXI век – Согласие, 2002. – С. 119-142.
7. Переписка Фридриха Ницше с Георгом Брандесом // Ницше Ф. Письма / Сост., пер. с нем. И.А. Эбанаидзе / Ф. Ницше. – М: Культурная революция, 2007. – 400 с.
8. Рудницький Л. Иван Франко і австрійський культурний простір: вплив середовища на творчість поета / Л. Рудницький // Українознавчі студії. – 2000. – С. 48-64.
9. Сергеев А. Брандес-литературный критик, теоретик искусства, публицист / А.Сергеев // Брандес Г. Русские впечатления / Пер. с дат. Т.Чесноковой. – М.: ОГИ, 2002. – С. 9-32.
10. Франко І. Дещо про себе самого / І. Франко. Літературно-критичні праці (1897-1899) // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.31. – С. 28-32.
11. Франко І. Лист до Елізи Ожешко від 13 квітня 1886 р. / І.Франко. Листи (1886-1894) // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.49. – С. 55-58.
12. Франко І. Лист до О.Рожкевич від 20 вересня 1878 р. / І.Франко. Листи (1874-1885) // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.48. – С.108-119.
13. Франко І. Лист до М.І. Павлика [Львів, кінець січня 1900] / І.Франко. Листи (1895-1916) // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.50. – С.146-149.
14. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи / І.Франко. Літературно-критичні праці (1876-1885) // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1980. – Т.26. – С.5-14.
15. Франко І. Маніфест «Молодої Музи» / І.Франко. Літературно-критичні праці (1906-1908) // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.45. – С. 402-409.
16. Франко І. А. Фаресов. Народники и марксисты. С-Петербург. 1899 / І.Франко. Філософські праці // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.45. – С. 272-275.
17. Франко І. Одвертий лист до гал[ицької] української молодіж / І.Франко. Філософські праці // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.45. – С. 402-409.
18. Франко І. Що таке поступ? / І. Франко. Філософські праці // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.45. – С. 300-348.
19. Франко І. Юрій Брандес / І. Франко. Літературно-критичні праці (1897-1899) // Зібрання творів: [у 50 т.]. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.31. – С. 378-384.
20. Brandes G. Samlede Skrifter / G. Brandes. – København, 1919. – Bd. 1. – 224 s.
21. Pohl E. Georg Brandes og Cristian Krohgs gensidige inspiration / Eva Pohl // Nordisk Tidsskrift. – 1998. – № 2. – S. 121-130.

Ожоган Л.А., канд. філол. наук, доцент

Национальный технический университет Украины «Киевский политехнический институт имени Игора Сикорского», Киев

ИВАН ФРАНКО И ГЕОРГ БРАНДЕС: НЕОЖИДАННЫЕ ВПРАЖИ КУЛЬТУРНОГО РАДИКАЛИЗМА

В статті проведено сопоставительный анализ философско-эстетических взглядов Ивана Франко и известного критика, публициста и общественного деятеля второй половины XIX – начала XX ст. Георгия Брандеса. Обозначено своеобразие творческого

диалога українського автора поезії «Каменяри» з датським організатором і идейним вдохновителем культурно-політичного руху «Современный прорыв».

Ключевые слова: культурний радикалізм, позитивізм, політичний реалізм, научний реалізм, модернізм.

Ozhohan L.O., Ph.D (Literature)

National technical university of Ukraine «Igor Sikorsky polytechnic institute», Kyiv, Ukraine

IVAN FRANKO AND GEORGE BRANDES: UNEXPECTED BENDS OF CULTURAL RADICALISM

In article the analysis of philosophical esthetic views of Iván Franko and the famous critic, publicist and public figure of the second half of XIX – the beginning of the 20th century, George Brandes is carried out. The originality of creative dialogue of the Ukrainian author of «Kamenyari» with the Danish organizer and the ideological inspirer of the cultural and political movement «Modern Break» is noted.

Keywords: cultural radicalism, positivism, political realism, scientific realism, modernism.

УДК 821.161.1+821.162.1].091

Гаряча О.С., аспірант

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський

ЕПІТЕТНА СТРУКТУРА ЯК НОСІЙ ХУДОЖНЬОГО «ШУМУ» ЧИ/ТА ІНФОРМАТИВНОСТІ У «МЕРТВИХ ДУШАХ» М. ГОГОЛЯ ТА «ЧАРІВНОМУ ЛІХТАРІ» Ю. КРАШЕВСЬКОГО

Стаття присвячена компаративному аналізу поеми «Мертві душі» М. Гоголя і роману «Чарівний ліхтар» Ю. Крашевського. У дослідженні зроблено висновки щодо особливостей організації епітетних структур та визначено специфіку їх функціонування як носіїв інформативності та художнього «шуму» чи ентропійності в художніх текстах.

Ключові слова: епітет, епітетна структура, ентропійність, інформативність, художній «шум», плеоназм, М. Гоголь, Ю. Крашевський

Спорідненість творів «Мертві душі» М. Гоголя і «Чарівний ліхтар» Ю. Крашевського обумовлюється близькістю авторських задумів. М. Гоголь прагнув «хоча б з одного боку показати всю Русь» [3, 160], а Ю. Крашевський стверджував, що «celem jej (*lata-rnii* – прим. О.Г.) było tuру wybitniejsze, stosunki miejscowe, życie i prądy bieżące odwzoro-wać wiernie» [11, 3]).

Перший досвід перекладу гоголівських творів польською датований 1843 роком. М. Берг стверджував про Ю. Крашевського, що він «говорить російською як росіянин,

© Гаряча О.С., 2017

дружить з багатьма нашими (російськими – *примітка О.Г.*) літераторами, із захопленням ставиться до найкращих тенденцій нашої літератури» [12, 524]. У 1844 р. журнал «Athenaeum», редактором якого на той час був Ю. Крашевський (1841-1851 рр.), першим опублікував кілька розділів «Мертвих душ» у перекладі польською мовою.

Згадані факти уможливають припущення наявності інтертекстуальних зв'язків між «Мертвими душами» і «Чарівним ліхтарем».

Мета дослідження – виявити елементи близькості і розбіжності в поетиці зазначених творів. **Об'єкт** – тексти поеми «Мертві душі» і роману «Чарівний ліхтар». **Предметом** дослідження є епітетні структури, які функціонують у текстах творів М. Гоголя та Ю. Крашевського. **Актуальність** дослідження обумовлена недостатнім висвітленням у літературознавстві інтертекстуальних зв'язків між творами «Мертві душі» та «Чарівний ліхтар». Також, актуальність аргументується виявленням авторських позицій через компаративний аналіз конкретних мовних одиниць.

Про важливість дослідження зображувальних засобів, а зокрема епітетів у працях М. Гоголя, говорили Андрій Белий [1], Б. Ейхенбаум [10], І. Мандельштам [6], Ю. Манн [7] та інші.

У праці «Стилістика» Б. Томашевського зазначається: «за допомогою стилістичного забарвлення мови твору письменник ідентифікує людину в її соціальній природі з її соціальними характеристиками та настроями» [8, 57]. Автор звертає увагу на те, що прагнучи досягти стилістичного колориту, М. Гоголь постійно виходить за рамки літературної мови, користуючись словами із живого мовлення. Часто такі вкраплення виступають елементами епітетних структур. Їх означення виконують в тексті роль реалістичного уточнення.

У «Поетиці» Б. Томашевського вказується, що епітети належать до групи «поетичних» означень, які повторюють характеристику, притаманну предмету зображення [9]. Уживання таких поетичних означень має за мету акцентуацію уваги реципієнта на згаданій рисі, або ж вираження емоційного ставлення автора до предмета зображення. Епітети дають імпульс свідомості реципієнта до проектування подій чи образів певним чином. Вони обумовлюють процес рецепції тексту.

Оперуючи терміном «епітетна структура», зауважимо, що вона є частиною «значно більших архітектонічних форм і лише у взаємодії з ними відбувається максимально можлива реалізація як самих епітетних структур... так і всього твору» [2, 89]. Завдяки естетичному оформленню і дуалістичній організації, це – архітектонічне утворення.

Важливим є аналіз функцій епітетних структур, які організовуються за принципом ентропії. Відтак, забезпечується інтенсивне вживання слів-означень до означуваного слова, які інтелектуально важко засвоїти. Під інформаційною ентропією розуміємо, невизначеність і непередбачуваність системи означень до образу.

У праці «Структура художнього тексту» Ю. Лотман називає ентропію художнім шумом і помилкою. Характеристикою шуму є не тільки структурна надлишковість тексту, але й протистояння системності організації та випадкових спотворень. «Шумом з точки зору теорії інформації називають втручання безладу, ентропії, дезорганізації в сферу структури та інформації» [5, 47]. Шум поглинає інформацію. Однак зазначається, що все стороннє, що може так чи так співвідноситись зі структурою авторського тексту, перетворюється в шумом.

Ю. Лотман констатує закон художнього тексту. Він полягає в тому, що чим більше закономірностей перетинаються в одній структурній точці, тим індивідуальнішим такий текст здається. Звідси, пізнання чи розуміння тексту відбувається через вивчення неповторності як функції повторюваного та індивідуального через сукупність закономірностей.

Розглянемо уривок із «Мертвих душ» М. Гоголя, у якому означення до предмета зображення добираються за принципом нагромадження. «По окончании игры спорили, как водится, довольно громко. Приезжий наш гость также спорил, но как-то **чрезвычайно искусно**, так что все видели, что он спорил, а между тем **приятно спорил**. Никогда он не говорил: «вы пошли», но «вы изволили пойти, я имел честь покрыть вашу двойку», и тому подобное. Чтобы **еще более** согласить в чем-нибудь своих противников, он всякий раз подносил им всем **свою серебряную с финифтью табакерку**, на дне которой заметили две фиалки, положенные туда для запаха» [4, 16]. Акцентуація уваги реципієнта відбувається шляхом тавтологічного вживання лексеми *спорил*. Спосіб сперечатися виступає тут предметом зображення.

Б. Ейхенбаум стверджував, що особистий тон є організуючим началом гоголівської оповіді. Центр тяжіння переноситься від сюжету до композиції, а саме до використаних художніх прийомів. «Оповідач так чи так висуває себе на перший план, нібито тільки користуючись сюжетом для сплетіння окремих стилістичних прийомів» [10, 306]. Вставні конструкції, типу *как водится*, *всякий раз* частотно вживаються в наведеному прикладі із «Мертвих душ». Таким чином, підкреслюється особистий тон оповіді. Атмосфера інтимності посилюється означенням *наш гость* у складі епітетної структури. Вказаний стилістичний прийом виконує функцію універсалізації образу Чичикова. Він стає ближчим до реципієнта, перетворюючись на «доброго знайомого».

В аспекті ентропійності способу організації епітетних структур, знаковим є фрагмент із зазначеного прикладу. «Спорил, но как-то **чрезвычайно искусно**» [4, 16]. Означення *искусно* ідентифікує манеру суперечки, цей епітет дає експресивну характеристику зображуваного. Означення *как-то чрезвычайно* до означуваного слова *спорил* акумулюються так, що змінюється інформативне навантаження епітетної структури. Тим самим надаючи ентропійного відтінку зображуваному.

Принцип нагромадження означень простежується і в організації описів мешканців міста. М. Гоголь зображує адміністративну владу в Росії, даючи їм влучні, короткі характеристики. Про губернатора, наприклад, сказано, що він «был **ни толст, ни тонок** собой, имел на шею Анну...; впрочем, был **большой** добряк и даже сам вышивал по тюлю» [4, 12]. Прокурор відомий тим, що був із «**весьма черными густыми** бровями и **несколько подмигивающим левым** глазом» [4, 15]. Класифікуємо використанні автором означення *весьма, несколько* в крайній цитаті як носії художньої інформативності, оскільки, вони вживаються систематично та сприяють узагальненню згаданих образів. Конструкція *ни... ни*, на якій будується характеристика губернатора, спонукає реципієнта твору сприймати цей образ, конкретним чином. А саме, ніби персонаж поеми подібний до будь-якого іншого чиновника тогочасної Російської імперії.

На перший погляд здається, що атмосфера життя в місті відрізняється від нерухомого духу поміщицького побуту. Постійні бали, обіди і вечери, сповнені енергії, метушні та турбот. Проаналізувавши таке життя детальніше, бачимо, що все це не має сенсу,

все – непотрібне. Представники міського суспільства безликі, духовно мертві, а їх існування марне.

Описуючи один із балів, які періодично проводяться в місті, оповідач пропонує наступну типізацію чоловіків: *«Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые всё увивались около дам; некоторые из них были такого рода, что с трудом можно было отличить их от петербургских: имели так же весьма чисто, обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды, или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц, так же небрежно подседали к дамам, так же говорили по-французски и смешили дам так же, как и в Петербурге. Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то-есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пяtilись от дам и поспатривали только по сторонам, не расставлял ли где губернаторский слуга зеленого стола для виста. Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки, кое-кто был и рябоват; волос они на голове не носили ни хохлами, ни буклями, ни на манер чорт меня побери, как говорят французы; волосы у них были или низко подстрижены, или прилизаны, а черты лица больше закругленные и крепкие. Это были почетные чиновники в городе. Увы! толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие»* [4, 14-15]. Із тексту уривку розуміємо, що за допомогою епітетів створюється опозиція зовнішність-характер (душа).

Літота *тоненькие* у складі епітетної структури виконує функцію применшення величини, сили і важливості зображуваного типу чоловіків у суспільстві. Ставлення оповідача до *тоненьких* чоловіків ілюструється епітетом *небрежно*, який характеризує їх манери. На протигагу цьому автором описуються *весьма гладко выбритые овалы лиц, весьма чисто, обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды*. Слова *весьма, просто, слишком*, не вносять невизначеність та непередбачуваність в систему означень. Ці елементи підпорядковані авторському задуму та є засобом універсалізації образів твору. Отже, вони – не носії «шуму», а – носії художньої інформативності.

Опис іншого типу чоловіків організовується за принципом евфемізму. Уникаючи тавтологічного використання лексеми *толстый*, яка має негативне емоційне навантаження, автор вживає наступну структуру, до складу якої входять означення *не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие*. Епітети у вказаному періоді характеризують зовнішність таких чоловіків. Вживання означень *круглые-закругленные* на початку та в кінці опису має характер плеоназму, а, отже, дублює той самий зміст. Такий прийом призводить до підвищення рівня експресивності художнього тексту.

Звертаючись до роману «Чарівний ліхтар», зауважимо, що як і у «Мертвих душах», використання епітетних структур обумовлюється прагненням створити «галерею» образів, близьких реципієнту. Ю. Крашевський часто вдається до узагальнених характеристик звичок людей. Вони ускладнюються фразеологічними зворотами, наприклад: *«У нас wierzą łatwo lada plocie, lada baśni, złośliwie ukutej i często dość nierozsądnej wieści rozsianej umyślnie, aby obalić opinią na oko najlepiej ugruntowaną»* [11, 188]. Автор добирає означення, які створюють узагальнений опис суспільства. Вказується, що люди охоче вірять чулкам та пліткам, при цьому тавтологічно вживається епітет *lada*. Акцентуючи увагу на частій неправдоподібності, нереалістичності таких чуток і легковірності людей,

Ю. Крашевський вибудовує ряд синонімічних понять *plotka-baśń-wieść* (плітки-казка/небувальщина-звістка/чутка).

В епітетній структурі *często dość nierozsądnej wieści rozsianej umyślnie*, задля посилення емпатичності означення добираються за принципом алітерації *dość-wieści-rozsianej-umyślnie*. Назначені звуки в епітетах дублюють звуки в означуваному слові. Початок епітетної структури ускладнений накопиченням означень. Внаслідок ентропійного нагромадження епітетів ідентифікується невизначеність цієї структури. Цьому сприяє і використання означення *dość* (досить) у її складі.

Ю. Крашевський мав за мету створення дагеротипних образів, у яких відображалися б представники різних соціальних верств сучасного йому суспільства. Особливу увагу автор роману звертає на характеристику образу шляхти. Він зазнає метафоризації та порівнюється оповідачем із восковими фруктами (*woskowe frukta*), які неприємно брати в руки і, на які можна хіба що дивитися.

У «Чарівному ліхтарі» опис шляхти часто ускладнюється тавтологічним використанням означень: *«nasi wielcy, najwięksi panowie, nasz wielki świat, który by potrzeba znać małym światkiem, bo w istocie na liczbę mały, udaje panów cudzoziemskich. Dziś w kraju prawie nie ma pańskiego domu. Wszyscy ci hrabiowie, książęta, cała arystokracja wołyńska jest pożyczana i tłumaczona z francuskiego»* [11, 43]. Таким чином, увага реципієнта концентрується навколо предмета зображення. Ідентифікується безпосередній зв'язок образів із реальним життям. Означення у складі гіперболи та літоги сприяють тому, що образ шляхти стає парадоксальним. Вказаний образ зазнає узагальнення і метафоризації.

Подібність описів образів у «Мертвих душах» і «Чарівному ліхтарі» проявляється в їх тавтологічній структурній організації: *«O! gdyby ci wszyscy wiedzieli, jak są zabawni ze swymi pretensjami, jak dziwacznici, jak śmieszni, gdyby wiedzieli, że tuż obok najserdeczniejsi z nich muszą się śmiać przyjaciele, może by zdecydowali się przestać udawać»* [11, 43]. Вигук *O!*, яким починається період підтримує загальний тон оповіді. Носієм художнього шум є елемент *jak* та завдяки прийому повтору та авторській інтерпретації він є визначником експресивності художнього тексту.

У висновку зауважимо, що мета створення М. Гоголем і Ю. Крашевським творів «Мертві душі» та «Чарівний ліхтар» обумовлювала використання художніх засобів, завдяки яким у реципієнта складалося «живе» уявлення про типи представників суспільства XIX століття. Цьому сприяє вживання письменниками епітетних структур, які мають характер реалістичного уточнення.

Ентропійність гоголівського тексту появляється через нагромадження означень до означуваного слова. Таким чином, обумовлюється невизначеність епітетних структур. М. Гоголь апелює до досвіду реципієнта і намагається створити універсальний образ, близький до читача. Згаданий метод зображення персонажів не знаходить широкого застосування в описах персонажів Ю. Крашевським.

Епітети у складі літог та гіпербол вживаються для применшення чи перебільшення значення персонажів. У творі «Мертві душі» епітетні структури ускладнюються словами *весьма, просто, слишком*. В ході дослідження було визначено, що на відміну від твору «Чарівний ліхтар», такі вкраплення мають системний характер, отже, вони не вносять невизначеність та непередбачуваність в систему означень. Ці елементи підпорядковані

авторському задуму та є засобом універсалізації образів твору. Отже, вони – не носії «шуму», а – носії художньої інформації.

У поємі «Мертві душі» епітетні структури організуються за принципом евфемізму. Унікаючи тавтологічного використання лексем, які мають негативне емоційне навантаження, автор вживає епітетні структури, до складу яких входять означення нейтральні за змістом та емоційним навантаженням.

Експресивність епітетних структур у творах досягається М. Гоголем та Ю. Крашевський, завдяки тавтологічному використанню художніх означень. У романі Ю. Крашевського означення організуються за принципом алітерації та є засобом вираження емоційності художнього тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. – М.; Л. : Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. – XVI, 324 с.
2. Волковинський О. С. Поетика епігета : монографія / Олександр Волковинський. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011. – 350 с.
3. Гоголь Н. В. Комментарии к письмам / Н. В. Гоголь. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 603 с.
4. Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 6. – 1951. – 247 с.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб. : Искусство. – СПб, 1998. – 285 с.
6. Мандельштам И. Э. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка / И. Мандельштам. – Гельсингфорс, 1902. – [6], X, 406 с.
7. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Юрий Манн. 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит. , 1988. – 413 с.
8. Томашевский Б. В. Стилистика : Учеб. Пособие / Б. В. Томашевский. 2-е изд. – Л. : Изд. ЛГУ, 1983. – 288 с.
9. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие / Вступ. статья Н.Д. Тмарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тмарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
10. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 306-326.
11. Kraszewski J. I. Latarnia czarnoksiężka: obrazy naszych czasów // Józef Ignacy Kraszewski. Seria pierwsza, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1988, 201 s.
12. Prokofjewa D. S. Józef Ignacy Kraszewski w prasie rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku / Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. – Muzeum Historii Polski, 1965. – Wyp. 56 / 2. – S. 517-549.

Гарячая О.С., аспірантка
Каменец-Подольський національний університет імені Івана Огієнка, Каменец-Подольський

**ЭПИТЕТНАЯ СТРУКТУРА КАК НОСИТЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО «ШУМА»
ИЛИ/И ИНФОРМАТИВНОСТИ В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» Н. ГОГОЛЯ
И «МАГИЧЕСКОМ ФОНАРЕ» Ю. КРАШЕВСКОГО**

Статья посвящена компаративному анализу поэмы «Мертвые души» Н. Гоголя и романа «магический фонарь» Ю. Крашевского. В исследовании подытоживаются особенности организации эпитетных структур и определяется специфика их функционирования как носителей информативности и художественного «шума» или энтропийности в художественных текстах.

Ключевые слова: эпитет, эпитетная структура, энтропийность, информативность, художественный «шум», плеоназм, Н. Гоголь, Ю. Крашевский.

Haryacha O.S., postgraduate student
Ivan Ohienko national university, Kamienets-Podilskyi

**EPITHET STRUCTURE AS THE BEARER OF ARTISTIC “NOISE” OR/
AND INFORMATIVENESS IN “DEAD SOULS” BY N. GOGOL AND “MAGIC
LANTERN” BY J. KRASHEWSKI**

The article is devoted to the comparative analysis of «Dead Souls» by N. Gogol and «Magic Lantern» by J. Kraszewski. The research sums up the features of the epithet structures organization and determines the specificity of their functioning as bearers of informativeness and artistic «noise» or entropy of the compositions.

Key words: epithet, epithet structure, entropy, informativeness, artistic “noise”, pleonasm, N. Gogol, J. Kraszewski.

УДК 821.161.1 – 3.09 "19"

Подгурська І.О., канд.філол.наук, доцент
Харківський національний педагогічний університет ім. Г.Сковороди, Харків

**ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ АРХІТЕКТОНІКИ В РЕАЛІЗАЦІЇ ІДЕЙНОГО
ЗАДУМУ ПОВІСТІ Б. ПІЛЬНЯКА «ЧЕРВОНЕ ДЕРЕВО»**

У статті досліджується нетрадиційна архітектоніка та композиція повісті Б. Пільняка «Червоне дерево», зумовлена складною, новаторською для літератури того часу проблематикою. Розглядається просторово-часова організація твору. Аналізується метафорична персоніфікація природи та деперсоніфікація людини часів формування тоталітарної держави.

Ключові слова: архітектоніка, композиція, поетика, метафора.

© Подгурська І.О., 2017

Б. А. Пільняк став одним із тих письменників, які, ставши свідками формування на початку ХХ століття радянського тоталітарного режиму, не бажали служити його єдиній державній ідеології, а, навпаки, правдиво змальовували й осмислювали драматичні стосунки між тоталітарним суспільством і людиною, що, зазвичай, носили характер прихованого конфлікту. Твори письменника, який одним із перших відчув симптоми наближення культу особи, відверто зображували післяреволюційну дійсність без прикрас, оголюючи хаос, руїну й аморальність, що панували в країні. Саме це стало безпосередньою причиною того, що письменника репресували, а його творча спадщина була вилучена з літературного процесу, штучно «забута» й протягом багатьох десятиліть до неї практично не мали доступу ані читачі, ані літературознавці. З огляду на це, ми вважаємо **актуальним** аналіз одного з найбільш «інакомислячих» творів Б. Пільняка, а саме повісті «Червоне дерево», як цілісної художньої системи та дослідження спадкоємності і новаторства в поетичі твору. **Метою** цієї статті є вивчення нетрадиційної архітекτονіки та композиції повісті, зумовленої складною, новою для літератури того часу проблематикою.

Одна з особливостей повісті Б. Пільняка «Червоне дерево» полягає в незвичайності її архітекτονіки – відсутності сюжету в його звичному розумінні. Ця характерна риса в тій чи іншій мірі притаманна майже всім творам письменника 1920-х рр. Традиційні фабульні конструкції замінюються складною системою мотивів і лейтмотивів, які організують оповідання за принципом асоціативності. Цей художній принцип був розроблений Пільняком і відзначений критикою ще у романі «Голий рік» (1920).

Саме на цю особливість роману звертали увагу представники тогочасної критики. Відмічаючи багатосюжетність твору, де сюжетні лінії складно «просмикнуті» між собою, а сам сюжет втратив своє традиційне осьове значення, сучасники Пільняка прагнули розцінити таку специфіку побудови роману як недолік. Подібну думку висловлювали такі видатні критики марксистського табору, як О. Воронський і В. Полонський. Подібні звинувачення багато в чому виходять із обмеженого, канонізованого розуміння «сюжету» в естетиці соцреалізму як строго упорядкованого причинно-наслідкового розгортання фабули. Проте замість послідовного ряду дій Пільняк створює нову форму, яка породжує і підсилює смислові, тематичні і образні концепти тексту.

Художні принципи, розроблені в «Голому році», письменник доводить до логічного завершення в таких текстах середини 1920-х років, як «Третя столиця» (1923), «Іван Москва» (1927), «Машини і вовки» (1925). Для цих творів характерні фактичні безсюжетність, домінування принципу монтажу в побудові оповідання, послідовне, інколи навіть надмірне звернення до вже виробленої системи лейтмотивів (в першу чергу, лейтмотиву «хуртовина»), демонстрація авторської присутності в тексті, використання чужого слова (так, повість «Третя столиця» містить великі фрагменти творів Буніна), що призводить до того, що критика визначила як «лоскутність» тексту. Але вже з середини десятиліття в текстах Пільняка посилюються тенденції протилежного характеру: організуюча роль переходить від структури мотиву до фабули, авторська присутність приймає традиційно обмежені форми, принцип монтажу або взагалі відсутній, або стає чинником, що доповнює фабульність. Ці тенденції визначають собою побудову оповідання в таких повістях, як «Повість непогашеного місяця», «Червоне дерево» і практично повністю домінують в романі «Волга впадає в Каспійське море», що по суті є переробленою, розширеною і більш фабульною версією «Червоного дерева».

Проте, якщо в «Повісті непогашеного місяця» базовим чинником є фабула (бажання по-своєму переказати історію Фрунзе), то в «Червоному дереві» фабула народжена певними авторськими завданнями і, більш того, потрібна авторові лише до того моменту, поки вона служить цим завданням. Саме тому в «Червоному дереві» фабула, що з'явилася на початку оповідання і пов'язана з поїздкою братів Бездітових в провінцію у пошуках старовинних меблів з червоного дерева, поступово втрачається у безлічі «бокових» оповідних ниток, розповідях про життя у містечку. Тут немає таких хрестоматійних компонентів сюжету, як розвиток дії, кульмінація, розв'язка і, тим більше, епілог. Та і взагалі в повісті нібито нічого не відбувається. Разом з головними героями (червонодеревниками братами Бездітовими) ми потрапляємо в будинки різних людей і знайомимося з їх нелегкими долями. А незабаром автор і зовсім «забуває» про головну сюжетну лінію і її героїв, як дитя забуває про іграшку, що набридла, і звертає свою увагу на іншого героя – Акіма Скудріна і його долю.

Композиційна специфіка «Червоного дерева» підтверджена і його фіналом. Остання глава не лише не містить традиційної «розв'язки і сходу основного конфлікту» [1: 917], але і взагалі не відноситься до сюжетної лінії твору і його дійових осіб. Тут йде мова про мистецтво червоного дерева, про проблеми селянства (при цьому оповідання ще більше рушає убік, перемикаючи увагу читача на історію «кулака», якого погубила любов до землі, до роботи по господарству, хоча вона зовсім не відноситься ні до образної системи, ні до сюжетної лінії твору), про історію появи фарфору на Русі, і лише побіжно згадуються імена братів Бездітових і старого Якова Скудріна, який «живий, у нього подій немає» [144: 141]. Сюжет повісті обривається в передостанній, четвертій главі, але і в ній з героїв основного корпусу повісті бере участь лише троцькіст Аким – персонаж другого плану. Обидві ці глави більше нагадують властивий поетиці Пільняка так званий «ліричний» відступ і залишають нас в невідомості про подальшу долю «фабульних» героїв, що втратили для читача к фіналу повісті всяку значущість.

Звідси витікає ще одна композиційна особливість даної повісті, як і багатьох інших творів Пільняка, – її кільцева конструкція. В кінці повісті автор приходиться до того, з чого вона починалася, і здається, що повість можна і не завершувати, а «починати спочатку», як гімн або оповідь. Цьому відчуттю незавершеності сприяє і описана вище уривчастість сюжетної лінії. Кільцева конструкція реалізується в тому, що у фінальній главі повісті повторюються основні тематичні лінії, заявлені в першій главі.

Повтори завжди були одним з основних композиційних прийомів прози Пільняка, причому це могли бути повтори як окремих слів або навіть звуків, так і цілих фраз і фрагментів тексту. Цю особливість відзначали в своїх роботах багато дослідників. Але в «Червоному дереві» письменник йде далі. Він «монтує» цілу главу з окремих, трохи видозмінених, але по суті повторюваних ним уривків: спочатку дає абзац про розквіт мистецтва червоного дерева в дореволюційній Русі, потім, не піклуючись про який-небудь логічний перехід, «пришиває» абзац, що коротко оповідає про братів Бездітових (причому робиться це так, ніби ми читаємо про них вперше). Далі слідує ряд крапок, і ми вже біля Скудріна моста, де відбувалася основна дія повісті. Згадка про Якова Скудріна раптом переносить нас до розповіді про побут російських селян, яких революція поділила на «ворогів» та друзів»; знову дається загальний план міста, а також історична довідка про появу фарфору на Русі, яка і завершує повість. Фрагменти про селянство і виробництво

фарфору звучать тут вперше, але все одно створюють відчуття повтору, оскільки пере-кликаються з іншими тематичними лініями.

Така дискретна, «лоскутна» побудова завершальної глави нагадує монтажний прийом кінозйомки, оскільки в ній в серії ретроспективних кадрів з'являються попередні сцени повісті, безпосередньо не пов'язані з тим що відбувається. Дослідники творчості Б.Пільняка не раз відзначали і цю особливість його творів – їх відверту кінематографічність. Поняття «кінематографічний план» до літературно-словесних творів вперше застосував Ю.Лотман [2: 316]. Він вважав, що структурні функції глави, розділу, частини, сцени, строфи і кінокадру однакові.

Ми буквально відчуваємо рух камери, що спочатку наближається і бере місце дії і героїв крупним планом, а потім від'їжджає назад, щоб зняти останній загальний кадр. В результаті «загальні плани» про червоне дерево і фарфор накладаються на «крупні плани» – образи головних героїв (братів Бездітових і Якова Скудріна), підсилюючи ідейно-емоційне наповнення тексту.

Можна сказати, що повість «Червоне дерево» нагадує змонтовані разом різні кадри. У окремих, не пов'язаних з сюжетом «бічних» лінях, абзацах ми бачимо як би «розкадрування кіносценарію». Можна виділити й інші прийоми кінематографічності, використані Пільняком, – так, в повісті часто спостерігаються різкі переходи від одного «кадру» до іншого і їх графічне позначення, яке не рідко використовувалося письменниками 1920-х років (особливо А.Білим, О.Ремізовим і В.Хлебніковим). У творах Б.Пільняка застосовувалися всілякі шрифти і їх розміри, пропуски і відступи, авторські розділові знаки. Детально зупиняючись на цій особливості прози Пільняка, Ю.Орлицький визначає графічну прозу як «тип організованого прозаїчного мовного матеріалу, що має на увазі нетрадиційне розташування тексту на плоскості сторінки і використання при цьому особливих розділових знаків та різних друкарських шрифтів» [3: 281]. Серед авторських знаків, властивих прозі Пільняка, дослідник називає: рядок-пробіл, «еквівалент рядка» у вигляді одного або декількох рядів крапок; рядки багатокрапок «в кінцях і зачинах абзаців, у тому числі тих, що починаються з маленької літери», знаки «<», «<→», «←→» [3: 214].

Практично всі типи цих знаків спостерігаються і в повісті «Червоне дерево». Найчастіше використовуваним з них є «еквівалент рядка у вигляді одного ряду крапок». Проаналізувавши випадки його вживання, ми зробили висновок, що вони, як правило, пов'язані з введенням «тексту в тексті». Цей прийом характерний і для багатьох інших творів Пільняка і часто супроводжується літописним стилем висловлювання. У «Голому році», наприклад, він зустрічається в оповіданні Сильвестра про історію країни, її релігію і революцію, в романі «Машини і вовки» – в статистичних даних і виписках. А в «Червоному дереві» – в розповіді про «юродивого» і «пророка» Івана Яковича (історія якого дійсно раніше була описана в книгах Н.С.Скавронського (Ушакова) і Н.Баркова), і в розповіді про виникнення фарфорових заводів на Русі. Як бачимо, таким чином автор нібито виділяє «чужий» текст, цитацію. Хоча саме цей прийом навмисно використовується ним для досягнення інших художніх задумів. Так, цілий епізод про Акіма Скудріна також виділений подібним графічним чином, хоча троцькіст Аким є безпосереднім героєм повісті (хай і другого плану), в особі якого реалізується одна з важливих проблем твору. Подібний прийом допомагає авторові вирішити одне з поставлених

їм ідейних завдань – показати непотрібність, чужеродність так званих «троцькістів» по відношенню до ортодоксальних революціонерів-сталінців.

Перенасиченість авторської мови метафорою також сприяє відчуттю розірваності, «лоскутності» тексту. Стилiстичний рівень тексту представлений в повісті лексичною (або семантичною) і граматичною метафорами. Семантична метафора включає прості порівняння і, як правило, антропоморфізує предмети. Засноване на перенесенні властивостей або конкретних дій людини на неживі предмети і явища, персоніфікація є найуживанішим в повісті різновидом лексичної метафори: «очі сльозилися і сміялися», «пили чай сліпими очима» (про братів Бездітових). Зустрічаються і більш розгорнуті метафори: «День було віднесено воронами, весь захід сонця дуже полошилися ворони, розкрадаючи день. Сутінки розвозилися водовозними бочками» [144: 116]. Вони реалізують в контексті додаткові коннотативні відтінки значення, у тому числі протилежні експресивні оцінки, що, будучи стилеобразуючим прийомом, сприяє глибшому розкриттю вмісту твору. Найцікавішими з них є метафори, що передають звукові та душевні відчуття від гуркоту дзвонів, що зривали з церков: «глухли в безмовності, коли почали нити дзвони, і кричали безмовністю, коли дзвони ревли, падаючи» [144: 122]. У свою чергу, ці відчуття можна підрозділити на власне звукові – дзвони нили і ревли (оживлення і антропоморфізація цих предметів) і незвукові, але вони перевершують перші по експресії завдяки використанню сильніших в плані акустики дій – кричали і глухнули. Проте, вони не є звуковими, оскільки тут до метафори знову додається близька до оксюморуна катахреза, що зводить звуковий ефект нанівещь, – кричали безмовністю, глухнули в безмовності – але тим самим ще більше розпалює емоційне сприйняття того, що відбувається. І в результаті ця оглушлива тиша, що запанувала серед людей, які стали свідками цих нелюдських вчинків, виявилася у сто разів сильніше за сам факт падіння дзвонів.

Авторська метафора в повісті часто служить для передачі різних відтінків настрою і внутрішнього стану героїв. Так, відчуття непотрібності і розгубленості троцькіста Акіма Скудріна передаються метафорами: «на потяг часу Аким запізнився», «бродяжництво пам'яті у часі». Відчуття похмурості містечка, де відбуваються події повісті, відображено в словосполученні «дрімучості міста». Тут абстрактний іменник «дрімучість», що утворений від прикметника «дрімучий», і традиційно вживається із словами ліс або людина (та має значення 1) густий, темний, труднопрохідний, або 2) неосвічений), в процесі переосмислення зв'язується із словом «місто», що контрастує з ним, чим підкреслюється, з одного боку, його занедбаність, бідність, а з іншого боку – емоційний і духовний стан його жителів.

Стилiстичною особливістю мови Б.Пільняка є часте використання граматичних категорій, що мають потенційну метафоричність. Найбільш яскравим прикладом метафоричності граматичних категорій, що ускладнюють сприйняття архітектоники твору, є використання автором сполучуваності слів з найрізноманітнішими, часто протилежними, лексичними значеннями і морфологічними схемами: «чай п'є він в корчмі, горілку наодинці» (про музезезнавця), «Яків Карпович втратив час і втратив острах життя». Зрозуміло, що дані граматичні і семантичні зміни не є метою письменника, вони також не є наслідком прагнення до створення «ефекту обманутого очікування» (Р.Якобсон), хоча подібний ефект, звичайно, є неминучий. В даному випадку ми спостерігаємо результати інтенсивної роботи письменника по виявленню потенційної поетичності лінгвістичних

елементів і категорій, по вивільненню прихованої творчої енергії мови, що виступає в його художніх текстах не лише пасивним засобом віддзеркалення дійсності, але і засобом її дослідження, створення осмисленої і натхненної картини буття.

Все це дає нам право зробити висновок, що настільки ускладнена архітектоніка і композиція повісті, яка викликала багато суперечок і критики, зовсім не випадкова і служить певному авторському задуму. Центральним об'єктом зображення в повісті є «спотворені» революцією долі людей. Тому ані її архітектоніка і композиція, ані всі інші художні засоби зображення дисгармонійної постреволюційної дійсності не могли, за переконанням Пільняка, слідувати звичним канонам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Калашников В. А. Борис Пильняк / В. А. Калашников // Краткая литературная энциклопедия. – Т.8. – М., 1975. – 1213с.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
3. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе / Юрий Борисович Орлицкий. – М. : РГГУ, 2002. – 320с.
4. Пильняк Б. А. Собрание сочинений : в 6 т. – Т.4. / Борис Андреевич Пильняк / [под ред. К. Б. Андроникашвили-Пильняк]. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003.

Подгурская И.А., канд.филол.наук, доцент

Харьковский национальный педагогический университет им. Г.Сковороды, Харьков

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ АРХИТЕКТониКИ В РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕЙНОГО ЗАМЫСЛА ПОВЕСТИ Б. ПИЛЬНЯКА «КРАСНОЕ ДЕРЕВО»

В статье исследуется нетрадиционная архитектоника и композиция повести Б. Пильняка «Красное дерево», обусловленная сложной, новаторской для литературы того времени проблематикой. Рассматривается пространственно-временная организация произведения. Анализируется метафорическая персонификация природы и деперсонификация человека времён формирования тоталитарного государства.

Ключевые слова: архитектоника, композиция, поэтика, метафора.

Podhurska I.O., Ph.D (Philology)

H.S. Skovoroda national pedagogical university, Kharkiv, Ukraine

THE FUNCTIONAL ROLE OF ARCHITECTONICS IN THE REALIZATION OF IDEOLOGICAL CONCEPTION OF THE TALE “MAHOGANY” BY B. PILNYAK

The article studies unconventional architectonics and composition of B. Pilnyak's tale “Mahogany”, conditioned by difficult, innovative for the literature of that time problematics. The author examines the space-time organization of the text. Metaphorical personification of nature and depersonification of a man during the time of totalitarian state formation are analyzed.

Key words: architectonics, composition, poetics, metaphor.

БЕЛОРУССКАЯ ЖЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

В статье рассматривается возникновение и использование термина «женская поэзия» в белорусском литературоведении, анализируется исследование поэзии «женской плеяды» второй половины XX века как культурного феномена в белорусской литературе.

Ключевые слова: *женская поэзия, гендер, феминизм, гинокритика, женская плеяда.*

Термины «женская» поэзия и «женская» литература в белорусском литературоведении до сегодняшнего дня относятся к разряду понятий скорее литературной критики, чем научных работ, хотя в зарубежном литературоведении они введены еще в конце 1980 – начале 1990-х гг. Пределы определения этих терминов колеблются от категорического отрицания разделения литературы по половой принадлежности автора с утверждением, что литература может быть только хорошей или плохой, до полного признания понятия как культурного феномена.

Феномен «женского» стал объектом гендерных исследований в истории, культуры, социологии, философии, психологии и т. д. На Западе теорию гендерной стратификации (как одной из подсистем социальной) разработала Д. Хубер [1: 83]. В России этой проблемой занимается Московский центр гендерных исследований. В Беларуси одной из первых исследовательниц гендерных проблем в литературе стала Т. Фицнер, которая пришла к выводу: «Гендер каждого творца обусловлен (в рамках одного этноса) историческим временем, культурным контекстом, полом, образованием, возрастом» [2: 73].

Гендерный подход открыл новые возможности в интерпретации литературных произведений, анализе текста с точки зрения представлений о понятиях женское – женственное и мужское – мужественное. Вообще, становление гендерного аспекта исследования литературы исторически связано с осмыслением женской эмансипации.

Феминистский подход к изучению литературы как области академической науки зародился в конце 60-х – начале 70-х гг. XX в. в английской литературе (Б. Фридан, К. Милет, М. Элман и др.). Объектом исследования стал женский опыт, «женская» история. В 1981 г. американская исследовательница Э. Шоултер в книге «К проблеме феминистской поэтики» ввела термин «гинокритика» – исследование женской литературы и вообще творчества, исходя из женского опыта и истории женской культуры. Главный объект исследования – многогранный женский опыт и пути его репрезентации в литературных произведениях.

Белорусская исследовательница Н. Поваляева актуализировала в отечественном литературоведении универсальную теорию развития любой субкультуры, в том числе и феминизма, разработанную Э. Шоултер, на основе трех этапов: имитации, протеста и самооткрытия [3: 240]. Эта теория неоднократно применялась учеными при анализе «женской» литературы разных стран, в том числе и белорусской.

В белорусском литературоведении 1970 – 1980-х гг. существует ряд работ, посвященных творчеству белорусских поэтесс второй половины XX в. (статьи А. Лойко, Д. Бугаёва, В. Коваленко, В. Бечика, В. Колесника, Т. Чабан и др.). Впервые в 1983 г. в белорусское литературоведение ввел понятие «женская поэзия» В. Гниломедов, который утверждал: «Есть в литературе понятие «женская лирика». Оно имеет свои вершины в мировой поэзии. Леся Украинка, Марина Цветаева, Анна Ахматова, Соломея Нерис... По-разному проявляется у них женственность...» [4: 235]. Таким образом, в конце 70 – начале 80-х гг. XX в. в белорусском литературоведении зарождается гинеитика. Начиная с середины 1990-х гг. белорусская «женская» поэзия стала объектом изучения многих белорусских литературоведов: А. Петрушкевич, Т. Фицнер, И. Воюш, А. Брадиной, С. Колядки, Т. Нуждиной и др.

Анализ белорусской «женской» поэзии с точки зрения женской критики обнаруживает следующую динамику. Большинство исследователей видят истоки женского феномена еще в библейском времени, от нашей прародительницы Евы, «которая своим поступком предопределила экзистенциальные разграничения ролей в вечности и по существу обозначила гендерную асимметрию ролевых моделей» [5: 150]. Русская исследовательница С. Кайдаш, напротив, считает, что «первая женская эмансипация пришла в Европу вместе с христианством. <...> Именно Дева Мария – Богородица воплощает Женское Начало в христианстве. <...> Христианство прославilo не только возвышенность Богородицы, ее моральное совершенство, но и святых женщин, мучениц за веру» [6: 194–195]. Так, православные жития святых (например, “Житие Евфросинии Полоцкой”) – один из образцов благородных и самоотверженных характеров. Белорусский фольклор женщину представляет неоднозначно: это и хранительница родового очага, и мать, символ Родины, олицетворение трудолюбия, ума, но и одновременно ограничивает ее путь: «жены дорога – от печи до порога» [2: 26]. Т. Фицнер на основе анализа творчества В.Ф. Радзивилл и С. Пильштиновой-Русецкой делает выводы о белорусской женской литературе до XX в. «как документе, зафиксировавшем гендерную асимметрию определенной эпохи» [2: 74], но отмечается ее фрагментарный характер. Исследовательница считает, что об общей концепции развития белорусской «женской» литературы можно говорить с начала XX в., с приходом в поэзию Цётки, К. Буйло. Хотя феминность некоторых, в том числе и названных, авторов стала предметом полемики белорусских исследователей. С. Колядко определяет как «маскулинное» поэтическое слово Цетки, Н. Тарас, а потом и Д. Бичель, в противоположность феминности Е. Лось, Г. Корженевской [5: 150]. А. Петрушкевич отстаивает женственность Э. Пашкевич (Цётки) – «изысканной дама, такого тонкого психолога, прекрасного прозаика, искренней белорусски», которую «красный миф белорусского советского литературоведения сделал полностью поэтессой-революционеркой» [7: 15]. Т. Фицнер доказывает, что «андрогинность», «общенациональность», «всебелорусскость» Цётки, К. Буйло является результатом наследования мужской традиции письма» [8: 9], тем самым очерчивая в белорусском литературоведении по теории развития «женской» литературы Э. Шоуэлтер ее первый этап – имитации.

С. Колядко приходит к выводу, что стратификационная картина белорусской «женской» поэзии второй половины XX в. «не имеет упорядоченности и иерархической зависимости» [9: 67]. В 1950 – 1980-х гг. литература пополнилась большим количеством

женских имен. «Классические тенденции в основе поэтического самовыражения объединяли поэтесс разных поколений и придавали этому единству свою хронологическую созависимость, которая определенным образом и структурировала творческую деятельность в рамках поэтических течений, направлений, поисков и т. д. «Женская» поэзия, в отличие от «мужской», во второй половине XX в. была наделена синергетической целостностью и развивалась на традициях поэзии Е. Лось, В. Вербы, Д. Бичель-Загнетовой и др.», – отмечает исследовательница [9: 67]. В 1970-е гг. в Беларуси появилась новая плеяда поэтесс: Е. Янищц, Н. Матяш, Г. Корженевская, Т. Бондарь, Р. Боровикова, Н. Шклярова и др. Для белорусской литературы этого времени стало характерным появление новой тенденции: интимная лирика стала приобретать «массовый» характер. Но по наблюдениям С. Колядки, «женский голос в большом ряде поэтических голосов звучит в своеобразном нотном регистре. Чем это обусловлено? В первую очередь тем, что природа поэтического таланта женщины-поэтессы, как и ее сущности, имеет женский/фемининный характер, во-вторых, женщины-поэтессы не соперничают с мужчинами, а ищут свои эстетические эквиваленты действительности, свои способы самоидентификации во множестве школ, направлений и течений» [9: 43]. Так, еще одна из исследовательниц «женской» поэзии Т. Фицнер выявляет новые стороны женственности в интимной лирике В. Ковтун, Р. Боровиковой, которая «акцентирует внимание на профессиональной деятельности женщин, утверждает возможность совмещения частного, общественного и творческого, взаимозависимость влюбленных и влияние возраста на отношение к любви» [8: 15-16]. Анализируя творчество Л. Рублевской, исследовательница раскрывает концепцию поэтессы в отношении мужчин, ценность которых та определяет через отношение к женщине.

Анализ указанных исследований, наши собственные наблюдения за творчеством поэтесс позволяют сделать вывод о слабовыраженности второго этапа феминизма – этапа протеста – в белорусской женской поэзии второй половины XX в., в противовес, например, европейской и американской литературе этого же периода. Среди возможных причин – извечная белорусская толерантность, традиционная славянская покорность женщины, воспитанная вековой народной этикой, проявление которой так ярко демонстрирует фольклор. Белорусская народная мудрость постигла магистральный постулат феминизма еще задолго до выводов А. Горца, слова которого взял Я. Савицкий в качестве эпиграфа к статье «Фуко и феминизм: к политике «отличия»: «Мудрость начинается тогда, когда понимаешь, что существуют непреодолимые противоречия, с которыми нужно жить и совсем необязательно пытаться изменить» [10: 297].

Третий этап феминизма – самооткрытие – в белорусской поэзии воплотился, на наш взгляд, в 1990-е годы. В это время получили развитие жанровые разновидности феминистского литературного критицизма: женская литература, женское чтение, женское письмо, женская автобиография [8: 5]. Поэтессы стали открыто поднимать «женскую» тему в своих произведениях. У В. Вербы имя женщины – «легкое, как солнце» [11: 40], в противовес ей для лирической героини Т. Бондарь – «Женская ненавистная судьба, // Блокирована в вечном круге боли!» [12: 21].; у Г. Булыко женщина – тайна, когда «Тропинка лунной ночи – // собеседник линии женской» [13: 39]; Р. Боровикова в краткой форме формулирует суть концепции феминизма: «Женщина я. И в этом – грех!» [14: 114].

Белорусская исследовательница английской «женской» литературы Н. Поваляева акцентирует внимание на языковых отличиях «женских» произведений: «В феминистской теории принято считать, что гендер как категория определяет культурные практики, ассоциируется с конкретным полом, канструируется при помощи языка. В связи с этим ряд представительниц феминистской критики сделали попытки трансформировать язык таким образом, чтобы он не мог больше использоваться для утверждения превосходства одного гендера над другим» [12: 149]. Такие попытки трансформации языка стали присущи в 1990-е гг. и белорусским поэтессам. Так, например Л. Сильнова издает книгу «Рысасловы» (1994), где текст зашифрован в картинке-матрице; стихотворный проект посвящен белорусским буквам, которые, «несмотря на свою бесконечную, космическую возможность выявления, вызывают единственную устойчивую ассоциацию поэтессы» [13: 35].

Таким образом, белорусская «женская» поэзия стала объектом изучения начиная еще с 70-х годов XX в. Развитие женской критики в Беларуси во второй половине XX в. в целом соответствует универсальной трехэтапной теории развития феминизма Э. Шоултер, за исключением некоторых особенностей (слабовыраженности второго этапа, отсутствия системного единства), на которые повлияли национально-культурные особенности, менталитет белорусов. В конце XX в. «женский» вопрос в Беларуси перешёл в стадию, когда главным является не конфронтация полов, а правильное распределение в обществе мужского и женского начал. Для исследователей литературы важным остается принятие факта наличия гендерной особенности произведений, факта существования «женской» литературы как культурного феномена, учета данной специфики в дальнейших научных работах, – и несмотря на все это ведущая задача литературоведения – всесторонний анализ произведения с учетом всех особенностей личности автора, которые не могут быть ограничены только полом или гендером.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Хубер Д. Теория гендерной стратификации / Д. Хубер // Антология гендерных исследований. Сб. пер. – Минск: Пропилеи, 2000. – С. 77–98.
2. Таленавітыя жанчыны Беларусі ў культурнай, навуковай і мастацкай прасторы свету: зб. матэрыялаў Міжнар. навук.-практ. канф., Мазыр, 24 – 25 мая 2007. – Мазыр: УА МДПУ, 2007. – 251 с.
3. Поваляева Н.С. Англо-американская феминистская критика: история и некоторые теоретические аспекты // Проблемы истории литературы. Вып. 18. Москва – Новополюк, 2004. – С. 236 – 244.
4. Гніламедаў У.В. Сучасная беларуская паэзія: творчая індывідуальнасць і літаратурны працэс / У.В. Гніламедаў. – Минск: Навука і тэхніка, 1983. – 304 с.
5. Гендер и проблемы коммуникативного поведения: сборник материалов II Межд. науч. конф. – Полоцк: ПГУ, 2005. – 168 с.
6. Феминизм: Восток. Запад. Россия. М.: Наука. Издат. Фирма “Восточная литература”, 1993. – 243 с.
7. Петрушкевіч А. Іду па слядах: літ.-крыт., публіц. арт. / А.Петрушкевіч. – Гродна: Абласное аддзяленне Беларус. фонду культуры, 1997. – 150 с.

8. Фіцнер Т.А. Гендэрныя праблемы ў беларус. літ. XX ст.: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.01. / Т.А. Фіцнер; Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. – Гомель, 2003. – 20 с.
9. Калядка С.У. Беларуская сучасная жаночая паэзія: мастацкія канцэпцыі “жаночага шчасця” / С.У. Калядка. – Мінск: Беларус. навука, 2010. – 163 с.
10. 10. Феминистская критика и ревизия истории политической философии. Сост. М.Л. Шенли, К. Пейтмен / Пер. с англ. под ред. НЛ. Блохиной – М.: РОССПЭН, 2005. – 400 с.
11. Вярба В. Апошні верасень. Выбранае: вершы і паэмы / В. Вярба. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 270 с.
12. Бондар Т. Хачу назваць цябе каханым: вершы, лісты розных гадоў / Т. Бондар. – Мінск: Маст літ., 1991. – 269 с.
13. Булыка Г. Турмалін / Г. Булыка. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 94 с.
14. Баравікова Р.А. Сад на капялюшыку каханай: лірыка / Р.А. Баравікова. – Мінск: Маст. літ., 1997. – 486 с.
15. Поваляева Н.С. Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи / Н.С. Поваляева. – Минск: РИВШ, 2006. – 281 с.
16. Сільнова Л. Рысасловы / Л. Сільнова. – Полацк, 1994. – 33 с.

Шматкова И.И., канд. филол. наук

Белорусский государственный экономический университет, Минск

БЕЛОРУССКАЯ ЖЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

В статье рассматривается возникновение и использование термина «женская поэзия» в белорусском литературоведении, анализируется исследование поэзии «женской плеяды» второй половины XX века как культурного феномена в белорусской литературе.

Ключевые слова: женская поэзия, гендер, феминизм, гине критика, женская плеяда.

Shmatkova I.I., Ph.D

State economic university, Minsk, Belarus

BELARUSIAN WOMEN'S POETRY OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY AS A CULTURAL PHENOMENON

The article deals with the origin and use of the term “female poetry” in Belarusian literary criticism, analyzes the study of the poetry of the “female pleiad” of the second half of the 20th century as a cultural phenomenon in the Belarusian literature.

Key words: female poetry, gender, feminism, gynocritics, female galaxy.

НОВЕ СЛОВО У ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВІ
(НА ПІДСТАВІ МОНОГРАФІЇ І. ДЗЮБИ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО. ЖИТТЯ І
ТВОРЧИСТЬ»)

У статті здійснено спробу розкрити новизну Шевченкової теми в монографії літературно-критичного характеру, що її створив відомий український літературознавець Іван Дзюба. З цією метою проаналізовано методологічну основу праці, вказано на певні мистецькі прийоми, використані в ній, завдяки чому авторові вдалося по-новому оцінити неоціненне – велич Кобзаря як генія і сина України.

Ключові слова: герменевтичний і компаративний методи, антитеза, концепт.

Прозирнути час, відтворити картину епохи видатного майстра XIX ст., на тлі якої розгорталось його життя, формувалось оточення, вловити оті соціальні, культурні, історичні... корінці, що «живили» його і зробили великим, показати духовні поетові шукання, суголосні сучасникам і теперішнім поколінням, більше – людству, є одним з найважливіших і найважчих завдань критики. Воно завжди **актуальне**, оскільки через об'єктивні процеси (накопичення знань, змінення часового простору, орієнтування на новий світогляд) ми намагаємося доторкнутись до генія через його мистецьку спадщину, а також через літературно-критичну роботу про нього та його твори, а це означає щось відкрити в собі завдяки своєрідному «братству»: геній – критик – читач.

Оцінюючи талант критика-літератора (І. Дзюби), доречно згадати цитату Саллюстія Крісапа про те, що «тільки видатний розум може звеличити подвиг діяча» [1: 619]. Мабуть, дар публіциста, літературознавця, критика... надихнув Івана Дзюбу до створення такого фундаментального дослідження, у якому в кожному рядку, перефразовуючи А. Бергсона, б'ється Шевченкове серце і душа світу. Про літературну і мистецьку спадщину Кобзаря написано незліченну кількість праць, лише деякі з них свідчать про те, наскільки різними ([2–3], [4: 20–36, 148–167, 316–329, 371–382, 522–526, 589–597], [5: 283–368; 6: 7–51; 7–11; 12: 12–14, 544–560]), часто-густо протилежними можуть бути погляди на його життя і творчість. Щоб якоюсь мірою наблизитись до Шевченка, як зауважує автор монографії, «треба мати потребу його читати. Якщо його читати», «потрібен історизм мислення», зрештою, треба «знати або вивчати... його українську мову» [1: 9–10]. І монографія в цьому допомагає кожному у міру його прагнення (згадаймо сквородинський вислів «нерівна всім рівність» [13: 88]) зробити крок до генія.

Мета статті – описати нові підходи до розуміння образу й творчості Кобзаря на підставі монографії Івана Дзюби. Завдання полягають у з'ясуванні методології дослідження та виявленні в ньому особливостей у висвітленні життя і творчості Поета.

Що ж вражає в роботі І. Дзюби? Насамперед реалізована в роботі мета – показати генія заради генія, тому й відчутно високе емоційне напруження кожного рядка, налитого шаною і любов'ю до нього, у якому є все, крім фальші і заяложеності. Автор, мабуть,

поділяючи заповіді феноменологів, щасливо уникнув збіднення і спрощення життєвого світу свого героя. Спостерігаємо й особливу дослідницьку делікатність у тлумаченні тих чи тих епізодів життя Кобзаря, і непередавано тонкий художній смак автора праці, якому вдалося не потрапити в полон як мінімум двох типових крайнощів, як-то: надмірного й водночас формального схиляння перед поетом та «холодної» відстороненості під машкарою об'єктивності... І понад усе безумовно окрасою роботи є повномасштабність, панорамність, навіть планетарність у відображенні історичного часу, оскільки це дало змогу інакше уявити роль і місце нашого Кобзаря з-поміж інших видатних поетів і прозаїків світу...

Для розуміння причин успіху монографії схарактеризуємо методи, якими користується її автор. Передусім це герменевтичний метод з такими його складниками [14], як-то: засада емоційності, коли інтерпретатор сам відчуває естетичну насолоду від спілкування з Шевченковими творами і передає це захоплення читачам, заражаючи їх своєю енергією захвату; контекстуальна та культурологічна засади, коли автор монографії для відтворення духовного змісту творів поета, занурює нас у культурно-історичну атмосферу певної доби (принцип спирається на культурно-історичний метод, про що йтиметься нижче). Крім того, це засада цілісності як розуміння твору через його частини і навпаки (герменевтичне коло), що підтверджує аналіз усієї літературної спадщини Шевченка і його життя, приміром, комедії «Сон» [1: 236–258], містерії «Великий льох» [1: 269–275], поеми «І мертвим, і живим...» [1: 276–281]; засада варіативності, що передбачає різноманітність інтерпретацій того самого тексту, а це в монографії спостерігаємо скрізь, оскільки автор подає численні погляди сучасників поета та осіб, що жили в різні епохи, на певну проблему, приміром, у розділі «Кавказ» [1: 289–329] ми стежимо за бойовими діями очима військовиків, культурних діячів... не лише XIX ст.; засада єдності форми і змісту, коли встановлюється особистісна взаємодія між твором і читачем, чому всіляко сприяє автор праці від «Вступу» [1: 5–11] до останнього розділу («Шевченко вовіки насушний» [1: 686–697]), яку читаєш з великою цікавістю як високохудожній твір і водночас як ґрунтовну наукову розвідку.

Міркування автора монографії над життям і творчістю Кобзаря у такому контексті відкривають перед читачем незнані досі горизонти, примушують глибше порівняно з очевидцями вдатися в сутність ситуації, що склалася за поетове життя, інакше зважити тодішні обставини. І поступово у такий спосіб з глав-пазлів тієї реальності «тчеться» «повнокровна», багатовимірна картина буття як історичної цілісності, що є одним із завдань герменевтики як методу пізнання, за Полем Рікером, з одного боку, і що посилює ефект присутності як видовищності, – з другого, чому ще сприяє активна позиція авторського «Я».

Не менш важливий і компаративний метод у роботі, позаяк фіксуємо у багатьох розділах постійний вихід за межі Шевченкової спадщини, що дає змогу показати генетичну близькість або несхожість його творів з творами, народженими в інших національних культурах, у річищі однакових і різних філософсько-естетичних концепцій. В монографії можна знайти величезну кількість прикладів на підтвердження цієї тези, адже твори Шевченка порівняно з творами Дж. Байрона, Є. Баратинського, Ф. Глінки, С. Гошинського, П. Джонсон, А. Міцкевича, Дж. Леопарді, М. Лермонтова, І. Нікітіна, О. Пушкіна, Ю. Словацького, О. Толстого, Л. Толстого... Розділ «Українська писемність

передшевченківської доби» [1: 76–89] присвячено літературним досягненням попередників Шевченка, у якому оцінено значину їхньої та Кобзарєвої творчості. У розділі «Кобзар» [1: 90–105] Шевченків твір («Катерина») зіставлено з творами С. Баратинсько-го («Эда») та О. Пушкіна («Кавказский пленник»)...

В розділі «Мова» і «народність» у європейських романтиків і в Шевченка» [1: 118–141] аргументовано й чітко визначена відмінність завдань, що стояли перед європейськими літераторами і Шевченком. Новітній і потужний висновок критика («Шевченко здійснив для української літератури і українського народу два історичні завдання, які в західноєвропейських літературах, завдяки їх природнішому і послідовнішому розвитку, були розділені кількома століттями» [1: 124]) дає змогу досягнути унікальності і творчу самостійність поета, якому довелося, попри досягнення попередників, йти абсолютно неторованим шляхом. Інтерпретатор звичайно має перевагу над Кобзарем, бо ословлює те, що поет радше відчував інтуїтивно.

Опис та аналіз життєвого і творчого шляху Шевченка на тлі «широкоформатного й повнометражного» зображення культурних та суспільно-політичних процесів у Російській імперії та за її межами уможливило використання й інших методів, на які спирається автор монографії, як-то: на біографічний метод («Дитинство», «Кріпацький пансіон», «У Вільні, городі преславнім» [1: 17–43] тощо), на культурно-історичний метод («Вихід з тіні...» [1: 105–117], «Українська писемність передшевченківської доби» [1: 76–89], «Кавказ», «Від «Івана Гуса» до Кирило-Мєфодіївського братства», «Слов'янська ідея у Шевченка» [1: 289–383] тощо), на психологічний і соціологічний методи, за допомогою яких розкрито етнічні особливості, менталітет, спосіб мислення, світогляд поета, розглянено твори, у яких відображено соціальні, політичні, *економічні*, історичні особливості тієї доби (поєми «Сон» [1: 242–259], «І мертвим і живим...», містерія «Великий льох» [1: 269–274], поєми «Кавказ» [1: 276–281], «Княжна» [1: 599–600] тощо).

Крім суто наукових методів, автор монографії використав численні мистецькі прийоми, а саме: і «малярські», залучивши всю палітру фарб у зображенні настроїв, поривань, розчарувань..., і літературні (всі відомі нам тропи), і кінематографічні (великий план, середній, загальний, всередині якого далекий загальний план; нескінченну зміну ракурсів, форматів...), провідними з яких є антитеза і контраст, адже нонконформізм Кобзаря, його «козацьке» волелюбство», бунтарство, заповідане українською історією [1: 256], давали багату поживу для цього, дисонували з примиренням, упокоренням і послухом, що простежується у змісті всіх розділів і навіть в їхніх окремих назвах. Така сукупність методів і прийомів забезпечила панорамність і цілісність дослідження, його відкритість, ґрунтовність, глибину та всеосяжність.

Під панорамністю розуміємо висвітлення певних речей, явищ, подій (якогось вчинку поета або життєвого епізоду, сюжету твору або окремого образу, деталі) на підставі великої кількості історичних документів, спогадів, щоденникових записів відомих осіб тієї пори... Так, у розділі «Кавказ» [1: 289–329], спираючись на поезію і прозу не лише російських літераторів (О. Бєстужєва-Марлінського, Г. Державіна, П. Джонсон, О. Грибєдова, В. Жуковського, М. Лєрмонтова, Дж. Леопарді, О. Пушкіна, В. Наріжного, О. Полєжаєва, Л. Толстого, Ф. Тютчева, М. Язикова...), на висловлення російських мислителів (М. Добролюбова, Р. Фадєєва, О. Хомякова, М. Чернишевського), на опис дій та вчинків військовиків (О. Вєльямінова, О. Єрмолова, П. Котлярєвського, П. Ціціанова), а також на

спогади учасників каральних операцій, свідчення очевидців, зокрема декабристів, архівні матеріали, ювілейні збірники тощо [1: 295–296], автор наживо схарактеризував тодішнє суцільне патріотичне сп'яніння, замішане на великодержавному шовінізмі, в період підкорювання «азійської Польщі» [1: 291] – Кавказу; показав багатопланову кровожерну арену лютої боротьби, спричиненої російською агресією, що розгорілася внаслідок ідеологічної несумісності демократизму народів Кавказу і російського абсолютизму [1: 295].

Викладено й протилежний погляд на кавказьку війну, що сталося вже пізніше (1864) у колах революційної демократії Росії, про що йшлося, зокрема, у статті М. Добролюбова [1: 298]; з-поміж російських письменників наголошено на ролі Л. Толстого, який став на бік горців, описавши «підлі форми знищення цілого самобутнього світу» [1: 299], проте його «Хаджи Мурат» вперше оприлюднено після смерті самого письменника (1912).

Автор монографії наголошує на далекоглядності поета як культурного діяча і мислителя, оскільки тоді, у 40-і рр. XIX ст., висвітлюючи моторошні епізоди кавказької війни, Шевченко створив *свій* «Кавказ» (1845), у якому ще раз (після «Гайдамаків») владно прозвучав імператив боротьби за волю [1: 660], що Полярною зорею спалахнув у п'ятмі масового великодержавного отруєння і лжепатріотизму, а сам поет, узагальнюю критик-літератор, «піднявся до такого тотального заперечення тиранії..., до такого розуміння рівності народів перед Богом..., до такого розуміння його суверенності і незамінності у світовому порядку речей, які стали кодексом людства лише наприкінці XX ст.» [1: 310].

Таке «широкоекранне» відтворення культурно-історичного полотна вкрай необхідне для усвідомлення геніальної індивідуальності поета та мудрості його доробку, позаяк, лише «порівнявши й зіставивши позицію Шевченка з позицією інших діячів тієї доби, ідеологів, літераторів, поетів, ми зможемо краще зрозуміти й оцінити глибину і послідовність Шевченкової думки і велику міру відповідності корінним народним інтересам, краще зрозуміти й оцінити, який великий, неперевершений внесок зробив Шевченко у соціально-політичне і морально-гуманістичне викриття кріпацтва в масштабах усїєї російської суспільності, в масштабах усїєї російсько-політичної думки» [1: 603]. Ці нові, креативні авторські зауваги важливі для осягання потуги Кобзаревх ідей, які згодом відіб'ються в теоріях учених інших країн («... його тривожить богопокинутість людства, що невдовзі стане однією з головних тем європейської філософії» [1: 595]), його громадянської мужності у часи стагнації суспільної думки, адже у «40-ві й 50-ті роки в усїй Росії не було другого поета, який так безкомпромісно, послідовно й сміливо таврував би кріпацтво і кріпосників, показував увесь жах панських знущань над селянством, усю нелюдськість системи власності на людей» [1: 604].

Критик докладно аналізує, завдяки і всупереч чому Шевченко випередив свій час; він доскіпливо відтворює зв'язок життєвих подій і духовних шукань тієї доби, що робить можливим з нових вершин осмислити його поезію та її значину для України і світу. Автор наголошує на позачасовості і позалокальності творів Кобзаря; так, зокрема, в поемі «Кавказ» Шевченко зрікається такої християнської цивілізації, що привласнила собі назву християнської, проте нею не стала, мабуть, через хворобу «суспільної природи людства» [1: 327–328]. Тож ідеться не лише про панорамність зображення дійсності в монографії, але й про «симфонізм» Шевченкіани Івана Дзюби, про його роботу як сучасну енциклопедію шевченкознавства...

Звідси випливає і друга відмінна риса праці – її відкритість, тобто висвітлення не лише біографії та літературної спадщини Кобзаря, але й усіх тих економічних, культурних, політичних, соціальних подій, які перебували у центрі уваги покоління Шевченкової доби і лишили слід у творах поета, оскільки стали ґрунтом, на якому Кобзар мужнів як художник слова.

Під цим оглядом особливу увагу привертають розділи, у яких найдокладніше розтлумачені погляди великого поета на ті чи ті проблеми, знову-таки подані на широкому тлі соціально-культурних рухів, настроїв, сподівань, як-то: на питання віри в Бога, церкви як частини соціально-політичного інституту, що виконувала політичні «замовлення» державної влади зі смиренністю раба, де факто зрікаючись Божих заповідей і насаджуючи обскурантистські ідеї («Бог, релігія, церква в житті і творчості Шевченка» [1: 572–598]), на кріпаччину як антилюдську форму господарювання за часів абсолютної монархії, що розбещує і деморалізує «верхівку» та «знекровлює» і цинічно мордує «низи» («Кріпачина» [1: 598–613]), на питання абсолютизму як варварської форми державного правління, а отже, її проклятості («Царі. Монархія. Монархізм» [1: 552–572])...

Новаторськи розроблено «найінтенсивніші ідеотворчі» [1: 617] концепти Кобзарєвої поезії – Слави, Слова, Думи, Волі, Добра в розділі «Універсальні мотиви в Шевченковій поезії» [1: 614–662]. І знову неповторна культурно-філософська розвідка в осмисленні *слави* [1: 618–637] з часів античності аж до середини ХХ ст. І знову вагомі й чіткі докази на користь Шевченкового унікального тлумачення *слави* як правди буття України, як модусу «самоствердження українського народу» [1: 634].

Незвичайно тлумачить критик і Кобзарєвий концепт *слова*, оскільки «мало в кого і з великих поетів знайдемо таке постійне поєднання божественності *слова* зі святістю правди і любові» [1: 640]. Шевченків мотив *думи*, за поглядом І. Дзюби, виникнув як авторефлексія над власним поетичним думанням, «над невсипущим, настирливим і нав'язливим... збудником творчого процесу» [1: 646], що є оригінальним авторським припущенням. І врешті, вельми талановито, глибоко й повно розглянено неоднозначний концепт *волі* як першостимул, що, давши «життя всій системі цінностей» [1: 651] поета, за умов національного поневолення України набував сакрального характеру вселюдського значення. Здається, такого багатого на відкриття, філософськи насиченого, змістовного і цілісного аналізу духовного світу ідей та реального світу подій, що стосувалися постаті і літературної спадщини Кобзаря, зроблено ще не було. Так, «тлумачення завершується в інтерпретації слідів людського буття, залишених в творі» [15: 147], яке ми осягаємо через Шевченків твір та його національно-екзистенційну інтерпретацію І. Дзюби.

Звернімо увагу й на барвисту, образно-доскоалу мову автора монографії, який не схибив у жодному рядку; вражає висока художність, витонченість, довершеність стилю критика. Відомо, що найскладніше аналізувати хрестоматійні твори («Як умру, то поховайте...» [1: 287–289]) й міркувати на теми, обговорені хіба не в кожній праці про поета, однак і тут («Шевченко вівки насущний» [1: 686–697]) критик знаходить добірне, вишукане слово, що вельми контрастує з ледве стриманими від гніву рядками про колишніх і сучасних шевченкофобів, адже «все велике духом завжди було докучливе для малих духом» [1: 9].

Отже, підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що, використавши суто наукові методи (зокрема, герменевтичний і компаративний...) та різноманітні мистецькі прийоми,

автор монографії вперше створив об'ємну картину життя і творчості Тараса Шевченка, «вбудовану» в багатомірний світ минулого (у великомасштабні складні суперечливі історичні, соціальні, культурні, політичні... процеси) і спроєктовану на сучасність. Панорамність і ґрунтовність дослідження дали змогу відродити для нас Шевченка, звільнитись від «заідеологізованого» образу поета-борця, що вріс в «інтелектуальне тіло» кількох радянських поколінь. Оригінально й неповторно-емоційно написана монографія допомагає зримо уявити віддалене часом й на підставі неоціненного фактажу збагнути велич Кобзаря, що, як показує автор монографії, належить всьому людству, хоч кожне його слово про Україну [1: 693]. За Шевченкову тему можуть братися не всі, проте Іван Дзюба блискуче впорався з цим завданням, і це стало ще одним його духовним подвигом [16: 142].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дзюба І.М. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І.М. Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
2. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка / Б. Лепкий. – К.: Україна, 1994. – 173 с.
3. Донцов Д. Незримі скрижалі Кобзаря (Містика лицарства запорозького) / Д. Донцов. – К.: Укр. вид.-ча спілка ім. Ю. Липи, 2008. – 266 с.
4. Донцов Д. Літературна есеїстика / Д. Донцов. – Дрогобич: Відродження, 2009. – 688 с.
5. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране / Є. Сверстюк. – К.: Наша віра, 1999. – 784 с.
6. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. У 3-х т. / Ю. Шерех. – Х.: Фоліо. – Т. 3. – 1998. – 431 с. (Укр. літ-ра ХХ ст.).
7. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович; пер. з англ. С. Павличко. – К.: Радянський письменник, 1991. – 212 с.
8. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К.: Абрис, 1997. – 144 с.
9. Грабович Г. Шевченко, якого ми не знаємо / Г. Грабович. – К.: Критика, 2000. – 304 с.
10. Клочек Г. Проблема Григорія Грабовича: момент істини / Г. Клочек // Дзеркало тижня. Україна (газета). – № 42. – 31.10.2003. – Режим доступу: https://gazeta.dt.ua/CULTURE/problema_grigoriya_grabovicha_moment_istini.html
11. Іванишин П. Два світогляди в період глобалізації: культурний імперіалізм і культурний націоналізм / П. Іванишин // Урок української (науково-публ. журнал). – 2006. – № 7. – С. 4–7.
12. Шевченко Т.Г. Кобзар / Т.Г. Шевченко; задум видання, упор.-ня, коментарі та післяслово М. Зубкова. – Х.: ВД «Школа», 2014. – 576 с.
13. Сковорода Г. Буквар миру. Книга для сімейного читання / Григорій Сковорода; упорядкування, переклад, передмова та примітки Л. Ушкалова. – Х.: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. – 320 с.
14. Цурганова Е.А. Традиционно-исторические и современные проблемы литературной герменевтики / Е.А. Цурганова // Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика): Реферативный сборник. – М.: ИНИОН, 1983. – С. 12–27.
15. Дільтей В. Наброски к критике исторического разума / В. Дільтей // Вопросы философии. – 1988. – № 4. – С. 135–152.

16. Шевчук В.О. На березі часу. Ті, котрі поруч: Спогади про сучасників / В.О. Шевчук. – К.: Либідь, 2016. – 576 с.

Южакова Е.И., канд. філол. наук, доцент

Одесская национальная академия пищевых технологий, Одесса

**НОВОЕ СЛОВО В ШЕВЧЕНКОВЕДЕНИИ
(НА ОСНОВАНИИ МОНОГРАФИИ И. ДЗЮБЫ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО.
ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ»)**

В статье осуществлена попытка раскрыть новизну темы жизни и творчества Т. Шевченко в монографии литературно-критического характера, созданной известным украинским литературоведом Иваном Дзюбой. С этой целью проанализирована методологическая основа работы, указаны определённые приёмы искусства, использованные в ней, благодаря чему автору удалось по-новому оценить неоценимое – величие Кобзаря как гения и сына Украины.

Ключевые слова: герменевтический и компаративный методы, антитеза, концепт.

Yuzhakova O., PhD (Linguistics)

National academy for food technologies, Odessa, Ukraine

**A NEW DIMENSION OF SHEVCHENKO STUDIES
(ON THE BASIS OF THE MONOGRAPH «TARAS SHEVCHENKO. LIFE AND WORK»
BY I. DZIUBA)**

The article attempts to discover innovation of Shevchenko's theme in the literary critical monograph created by the noted Ukrainian literary man Ivan Dziuba. For this purpose it analyses methodological basis of the study and points out certain devices used in the study with the help of which the author succeeded in evaluating the invaluable, i.e. greatness of Kobzar as the genius and son of Ukraine, in a new way.

Key words: hermeneutical and comparative methods, antithesis, concept.

УДК 82-1:806.676

Морева Т.Ю., канд. філол. наук, доцент

Одесск. нац. ун-т имени И.И. Мечникова, Одесса

**ОБРАЗ АГАСФЕРА В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ НАЧАЛА XIX ВЕКА
(«РУКОПИСЬ, НАЙДЕННАЯ В САРАГОСЕ» ЯНА ПОТОЦКОГО,
И «АГАСФЕР» ВАСИЛИЯ ЖУКОВСКОГО)**

В статье рассматривается функционирование легендарно-фольклорного образа Агасфера в различных национальных литературах. Главным мотивом для написания «Агасфера» для В.А. Жуковского является его личный духовный опыт, опыт постижения

© Морева Т.Ю., 2017

Бога и человека. История души Агасфера – это не просто художественный вымысел, но и в какой-то степени история духовной жизни самого поэта.

Цель Я. Потоцкого – в занимательной форме познакомить читателя с фактами Всемирной истории. Агасфер у польского писателя – посредник-медиатор между разными историческими эпохами, необходимый для мотивировки включения информации исторического характера.

Ключевые слова: *Агасфер, авторский мир, просветительские идеалы, духовные идеалы, безмертие, покаяние.*

В XX веке, который начался с апофеоза нигилизма, основы нравственности – „стыд, жалость и благоговение” (В. Соловьёв) – не выдерживают активного натиска массовой культуры. Поэтому в начале нового тысячелетия особенно важным становится сохранение духовного пространства. На современном этапе актуализируются религиозно-философские и культурные доминанты художественной литературы. Для последних десятилетий характерны интенсивные поиски новой духовности, которая не уничтожает и не отвергает общекультурные традиции, а выделяет в них самое важное, общезначимое. В связи с этим интерпретация традиционалистских схем в литературе обретает особую значимость.

Евангельские образы, сюжеты, мотивы пронизывают художественный мир европейской культуры. Ориентироваться в этом мире, видеть тенденции развития возможно, лишь узнавая героев Евангелия. Изучение основных художественных версий евангельских сюжетов помогает осмыслить ценностные смысловые ориентации современной культуры.

Как справедливо заметил М. М. Бахтин, „в каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми и не использованными на протяжении всей истории жизни культуры” [1:254]. В истории мировой культуры существуют образы, сюжеты и мотивы, которые повторяются в разных национальных культурах, получая новое содержательное наполнение и идейно-семантическое звучание. Весь этот разнообразный материал, как считает А. Е. Нямцу, можно систематизировать по генетическому признаку. Ученый приходит к выводу, что наиболее продуктивными являются следующие группы традиционных сюжетов, образов и мотивов: „<...> мифологические (Прометей, Пигмалион, Эдип, Орфей), легендарно-фольклорные (Фауст, Дон Жуан, Агасфер, Крысолов), литературные (Гулливер, Робинзон, Франкенштейн, Дон Кихот, Швейк), исторические (Александр Македонский, Юлий Цезарь, Сократ), легендарно-церковные (Иисус Христос, Иуда Искариот, Варавва и др.)” [6: 18].

Агасфер, или Вечный жид, – это легендарный персонаж, по преданию обреченный на вечные странствия по земле до Второго пришествия Христа. Согласно легенде, Агасфер – еврей из Иерусалима, живший во времена Христа и занимавшийся сапожным ремеслом. Когда Иисуса, несшего свой Крест, вели на распятие, Агасфер оттолкнул его и отказал в просьбе прислониться к стене дома, чтобы отдохнуть. За это Христос и наказывает человека, обрекая его на вечную жизнь и вечное скитание.

Данный сюжет послужил материалом для многих литературных, музыкальных и живописных произведений. К образу Агасфера обращались Э. Сю, К. Ф. Шубарт, И. В. Гете, П. Б. Шелли, П. Лагерквист, Г. Х. Андерсен, Х. Л. Борхес и многие другие. Следует отметить, что и в славянских литературах прослеживается отчетливый интерес

к легенде об Агасфере. Своеобразные интерпретации судьбы этого персонажа в свое время предлагали В. А. Жуковский („Агасфер. Странствующий жид“) и В.К. Кюхельбекер (поэма в отрывках «Агасвер»). В значительной мере их толкование этого «вечного» образа совпадает и к нему вполне применимо следующее замечание А.Е. Нямцу: «Из конкретного легендарного персонажа Агасфер постепенно трансформируется в представителя всего человечества, которое идет по пути преодоления своих трагических ошибок и заблуждений. С этой точки зрения мотив бессмертия героя и необходимость перемещаться во времени и пространстве делают Агасфера свидетелем всей противоречивой истории человеческой цивилизации» [6: 286]. К образу Агасфера в различное время обращались Олекса Стороженко („Марко Проклятый“), В. Ф. Одоевский („Русские ночи“), Ян Потоцкий („Рукопись, найденная в Сарагосе“), М. Е. Салтыков-Щедрин („Христова ночь“), Ян Вайс („Дом в тысячу этажей“). Безусловно, легенда об Агасфере весьма популярна в классической и современной литературе, но даже в пределах одной эпохи – первой половины XIX в. – тема Агасфера является одной из наиболее актуальных.

Образ Агасфера интересует и украинского писателя Олексу Стороженку, пафос творчества которого носит прежде всего этический характер и заключается в требовании моральной чистоты, условием которой считались патриархальность и любовь к своему народу, человечность. Писатель обращается к образу Марка Проклятого, который был создан украинским фольклором и типологически связан с легендарным Агасфером. Повесть „Марко Проклятый“ (1876 г.), построенная во многом на основе украинских народных дум и исторических песен, характеризуется наличием двух планов: исторического, повествующего об освободительной войне украинского народа, и легендарно-фольклорного. Показательна обработка легенды об Агасфере. „Писатель акцентирует два обстоятельства, которые определили сначала жизнь, а затем и бессмертное существование заглавного персонажа. Первым является история рождения Марка, которая вызывает ассоциации с мифом об Эдипе <...> Второе – многократные сравнения с Каином подпадают к характеристике Марка сложный комплекс онтологических и аксиологических доминант ветхозаветного персонажа“, – отмечает А. Е. Нямцу [6: 18]. Особое значение в повести приобретает мотив христианского покаяния. О. Стороженко изображает процесс духовной эволюции героя, который постепенно постигает способность творить добрые дела. Герой О. Стороженко пытается восстановить свои отношения и связи с человеческим миром и получает надежду на прощение. Агасфер у В.К. Кюхельбекера сравнивается с «Байроновым Чайльд Гарольдом», который странствует по миру и, как «близоукий сын земли», взирает на «развязку ... чудной драмы». В то же время некоторые писатели, интерпретируя в своем творчестве легенду о Вечном жиде, обращают внимание на вопросы познания, познаваемости мира, концепции мира. В этом отношении сходными являются художественные поиски В.А. Жуковского и Я. Потоцкого.

И русский поэт, и польский писатель пытаются постичь мир выявляя философскую взаимосвязь всех явлений.

Одним из талантливейших русских поэтов, обращавшихся к легенде об Агасфере, является В.А. Жуковский. Его жизнь и творчество достаточно хорошо изучены, но в основном внимание литературоведов привлекали произведения, созданные в начале XIX века. К сожалению, позднее творчество В.А. Жуковского, в особенности его последняя поэма «Агасфер. Странствующий жид», осталось мало исследованным. Между тем эта

поэма, которую П.А. Вяземский считал «занимающей место первенствующее не только между творчеством Жуковского, но едва ли и не во всем цикле русской словесности» [2: 132], на наш взгляд, является одним из самых ярких свидетельств глубоких духовных и философских размышлений поэта. В основе ее содержания лежит личный духовный опыт Жуковского.

Кроме того, Жуковский в своей поэме ставил широкие историко-художественные задачи. Он хотел представить через видение ее глазами Агасфера всю историю человечества христианской эры. Эта универсальная задача близка духу всего европейского романтизма, современного Жуковскому. Незаконченная поэма стала поэтическим завещанием поэта, итогом его литературного и духовного пути. Жуковский использует легенду для того, чтобы вести речь о самых важных для него вопросах – о жизни и смерти, о вере, покаянии и спасении, о смысле времени и истории. Среди важнейших источников «Странствующего жида» нужно назвать Священное Писание. «Странствующий жид» наполнен библейскими цитатами и реминисценциями. При его написании поэт сознательно стремился в толковании Библии следовать православной церковной традиции.

Основная тема поэмы – это обращение грешной души к Христу. Само повествование Агасфера о своих скитаниях и нравственных борениях имеет целью пробудить и обратить заблудшую душу Наполеона Бонапарта, тоскующего в своем одиноком заключении на острове Святой Елены. Бывшему императору Агасфер рассказывает о том, как он оттолкнул от дверей своего дома идущего на распятие Спасителя, как услышал от него таинственное пророчество о своем бессмертии до второго пришествия, как затем в день гибели Иерусалима обнаружил эту свою неспособность к смерти и проникся страшной ненавистью к Христу и его церкви и как потом достиг возрождения и очищения после встречи с первыми христианскими мучениками и апостолом Иоанном Богословом.

Тема смерти и бессмертия – одна из вечных в мировой литературе. В «Странствующем жиде» В. Жуковского она получает своеобразное развитие. Главный герой поэмы, Агасфер, имеет то, что на протяжении тысячелетий являлось вожделенным предметом мечты и поисков человечества – не прерываемую смертью жизнь. И вдруг оказывается, что бессмертие для него мучительно, что безграничное продление земной жизни не избавляет от страданий, а только увеличивает их. Слова Христа: «Ты будешь жить, пока Я не приду», то есть жить до тех пор, пока не закончится история человечества, звучат для Агасфера не благословением, а приговором. Смерть же для него становится, напротив, не злом, а благом.

Бессмертие мучительно для Агасфера, ибо оно делает его чужим в мире, обрекает на бесконечные скитания и одиночество. Но главное – оно закрепляет греховное состояние его души. Внутри Агасфера клопочет гордыня, ненависть, ропот, восстание на Бога. «Не веруй, злобствуй и проклинай», – такое правило он избирает для себя. Грех ненависти и злобы живет в Агасфере и терзает его. Эта пытка, эти мучения греха лишают Агасфера покоя и сна. Его жизнь превращается в постоянную муку. Он ищет смерти: бросается вниз с горы, пытается утонуть в море, заразиться чумой, погибнуть в песчаной буре, в потоке вулканической лавы – но бесполезно. Смерть не дается ему, а жизнь становится невообразимо мучительна. С завистью Агасфер смотрит на следы тления в природе, они доставляют, ему «горькую сладость». Все чувства в нем соединяются «в одну мучительную жажду смерти».

В своей поэме Жуковский пытается художественно представить человека, фактически получившего бессмертие. В результате оказывается, что вечная жизнь для

зараженной грехом души означает вечное мучение. Смерть в таком случае делается вожделенной, ибо она означает прекращение греха.

«Покаяние – ключевое слово поэмы. Оно употребляется десятки раз», – отмечает Ф.З Канунова [4: 79]. Это слово определяет главную тему «Агасфера». И в этом своеобразии поэтической интерпретации Жуковским средневековой легенды о «странствующем жиде». Тема покаяния вписывает поэму Жуковского в определенный историко-литературный контекст, и, вместе с тем, она очень тесно связана с нравственными исканиями поэта в 1840-е годы. В его духовной жизни этого времени «покаяние» тоже становится ключевым словом. Тема покаяния в «Агасфере» оказывается для Жуковского не просто художественной, но экзистенциальной, интимно-личной темой.

В поэме Христос открывается Агасферу через своих учеников – первых христиан, и их образы занимают важное место в ее художественном пространстве. Встреча с одним из них – священиком Игнатием Богоносцем – переломила судьбу Агасфера надвое. Она произошла на арене римского амфитеатра, куда святого Игнатия и двенадцать его сподвижников привели на мучения за Христа. Мученики идут на страдания, будто на церковную службу:

«Тебя,! – запели тихо, – Бога хвалим,
Тебя едиными устами в смертный
Час исповедуем...» [3: 448].

Это пенье, говорит Агасфер, он слышал в Иерусалиме на праздничных собраниях христиан. Агасфера охватывает «внезапное вдохновенье», и он бросается на арену. Слова, невыразимый взор и благословение, преподанное святым Игнатием за несколько мгновений до мученической кончины, производят переворот в исстрадавшейся душе Агасфера. Они зажигают в ней огонь покаяния, который буквально пересоздает его. Поэт приводит своего героя на остров Патмос к апостолу Иоанну Богослову. Тут покаяние довершается, и Агасфер принимает от руки апостола крещение, а на следующий день причащается. Так совершилось «преображение его судьбы»:

«Он из кремня души моей упорной
Животворящим словом выбил искру
Всепримиряющего покаянья;
И именем Того, Кто нам один
Дает надежду, веру и любовь,
Мой страшного отчаянья удел
Преобратил в удел святого мира» [3: 450]

Затем Агасфер спешит на свою родину – в разрушенный и пришедший в запустение Иерусалим. Здесь его покаяние запечатлевается горячей молитвой на местах, связанных с евангельскими событиями, – Голгофе, Гефсимании, Элеоне. Агасфер, некогда бежавший от Креста Христова, возвращается к нему.

С тех пор жизнь наполнилась для Агасфера смыслом, а сердце – миром. Его участь остается той же: Агасфер лишен смерти и, всеми презираемый, одиноко странствует в мире, но изменилось состояние его души. Новое ее состояние – это состояние благодарения Богу и причастия божественной вечности.

Жизнь польского ученого и писателя Яна Потоцкого принадлежит двум эпохам: с Просвещением связаны энциклопедическая широта знаний, склонность к точным

наукам; с романтизмом – страсть к путешествиям, к миру экзотики и фантастического. „Рукопись, найденная в Сарагосе» была написана на французском языке в 1804-1813 гг., на польском языке ее полный вариант был опубликован уже после смерти автора, в 1847 году. „В польской литературе, – как отмечает В. Б. Мусий, – это было время постепенного отхода от канонов эпохи Просвещения, сосуществования рационализма и агностицизма, эпикуреизма и чувствительности, дидактики и занимательности и выходе в связи с этим на первый план эстетического» [5: 179]. Все эти особенности очевидны в романе Я. Потоцкого. „В нем соединились ценности эпохи Просвещения с присущим ей культом разума и долга и то, что явилось результатом роста сознания индивидуальной ценности человека, – чувственности» [5: 180]. Художественная структура романа Я. Потоцкого отмечается сложностью. Сюжетом служат приключения валлонского офицера, который торопится в свой полк, но все время оказывается вблизи заброшенного в горах Сьерра-Морены трактира и двух виселиц с телами двух бандитов. Перед читателем оказывается дневник Альфонса ван Вордена, в котором он описал шестьдесят шест дней своего пребывания в Испании.

Композиционно „Рукопись, найденная в Сарагосе» отличается от поэмы В.А. Жуковского. Здесь много рассказчиков, различных по манере поведения и складу мышления, независимых в своих поступках. Беседы часто происходят по вечерам, когда путешественники устраиваются на ночлег (исключением является лишь история Вечного Жида, который лишен возможности прекратить свое вечное скитание). Я. Потоцкий обращается к различным историческим эпохам, использует дорожные записи, устные рассказы, поверья и легенды, проявляет широкое знакомство с просветительской литературой. Единство создается не сюжетом, а общей философской направленностью, которой Я. Потоцкий придавал особое значение. В „Рукописи, найденной в Сарагосе» действие с Иберийского полуострова переносится в Феррару, Равенну, Рим, затем в Лион, Париж, Вену. Рассказчики обращаются к истории древней Греции, Египта и Иудеи. Несколько глав романа Ян Потоцкий посвятил образу Агасфера, дав ему своеобразную трактовку.

Каббалист Уседа, путешествующий вместе с Альфонсом ван Ворденом и Веласкесом, рассказывает, что „причудливый нищий», встреченный ими, – это Вечный Жид, который „<...> уже семнадцать веков <...> ни разу не присел и не прилег, не отдыхал и не заснул» [7: 116]. Пообещав путникам встречу с Вечным Жидом, каббалист заставляет его появиться вновь, обзывает лентяем и бездельником и требует, чтобы он рассказал историю своего существования. На протяжении нескольких дней, как только путешественники утром трогаются в путь, Вечный Жид приближается к ним, следует между ван Ворденом и Веласкесом, рассказывает свою историю, а вечером, когда наступает время ночлега, покидает их. Каббалист Уседа, который ведет себя с „бедным бродягой» весьма грубо, приказывает ему провести ночь, шагая вокруг горы, а утром присоединиться к путникам. Приступая к рассказу о своей жизни, Вечный Жид вспоминает своего деда Езекию, который служил в Египте у Клеопатры. Очень подробно он повествует о Птолемеи Дионисе, о Цезаре, об Антонии и Клеопатре. Перед читателем предстает величественная история древнего Египта, на фоне которой очень скромно, пунктирно сообщается о фактах биографии предков Вечного Жида.

Затем повествуется об Иудее, об Иерусалиме, о царе Ироде Великом, о секте иордан, о том, что Мессия по-еврейски значит „умашенный, помазанный елеем», а

Христос – греческий перевод этого имени» [7: 327]. Постепенно создается впечатление, что история Вечного Жида – это только повод познакомить читателя с историей древнего Египта, древней Иудеи, рассказать об истории возникновения христианства, о религии египтян. Очень подробно Агасфер рассказывает о жреце Херемоне, который знакомит его с религией египтян, с египетской молитвой, которая является истинной связью жреца с божеством.

Альфонс ван Ворден, размышляя над словами Вечного Жида, обнаруживает в них желание ослабить в слушателях твердые начала их религии и спрашивает герцога Веласкса о его мнении. Ю. Клейнер по этому поводу пишет:

„Duch wieku oświecenia dyktuje opowieść rzekomego Żyda Wiecznego Tułacza, która jest faktycznie – przede wszystkim historią religii, uwydatniając myśl, chłtnie powtarzaną w wieku XVIII i XIX, że monoteizm powstał w Egipcie i dalej się rozwijał w innych religiach. Potocki wprowadza całe opowiadanie jako wyuczone celowo, by zachwiać wiarę Wordena, lecz wątpić nie można, że wprowadza je sam celowo, ażeby przez usta Velazqueza stwierdzić, że chrystianizm utworzył się z tego, co najczystszy był w religiach pogacskich i w żydowskiej. Ale daleki jest od tego, by odrzucać wiarę. W myśl słynnego zdania Bacona stwierdza, że nauka nigdy nie prowadzi do niedowiarstwa (IV, s. 137) i wskazuje, że matematyk niczego zarzucić nie może dogmatowi Trójcy. Jasno i pęboko formułuje słosunek religii i nauki jako dwu asemptor (LV, s 146-147)» [8:88].

Дух эпохи Просвещения диктует историю Вечного Жида. Этот рассказ является прежде всего историей религии. Постоянно повторяется распространенная в XVIII и XIX вв. идея о том, что монотеизм возник в древнем Египте и позже получил развитие в других религиях. Ян Потоцкий целенаправленно вводит целый рассказ для того, чтобы поколебать веру ван Вордена и вместе с тем устами Веласкса констатировать тот факт, что христианство было создано из того, что явилось самым жизнеспособным в язычестве и иудаизме. Но писатель далек оттого, чтобы отбрасывать веру. Я. Потоцкий соглашается с мнением Бэкона о том, что наука никогда не ведет к неверию, а математику нечего возразить догмату Троицы. Потоцкий убедительно и глубоко формулирует отношения религии и науки как двух неограниченно приближающихся констант. Вечный Жид рассказывает о появлении в Иерусалиме учителя по имени Иошуа (Иисуса – по-гречески), повествует о его учении и учениках. Сам же Агасфер, в совершенстве овладевший денежными операциями и занимающийся обменом денег в храме, вместе с другими был изгнан оттуда Назаретским пророком. Здесь завершается история Вечного Жида, а каббалист Уседа сообщает слушателям: „Этот бездельник всякий раз, дойдя до того момента, когда он за оскорбление Пророка был приговорен к вечному скитанию, обычно исчезает, и, никакие силы в мире не способны заставить его вернуться» [7:448].

Главным мотивом для написания «Агасфера» для В.А. Жуковского явился его личный духовный опыт, опыт постижения связи Бога и человека. История души Агасфера – это не просто художественный вымысел, но и в какой-то степени история духовной жизни самого поэта, его исповедь. Способность Агасфера к поэтическому созерцанию мира сближает героя поэмы с ее автором. Он говорит о своем умилении «среди Господней природы». Для духовного мира поэта была чрезвычайно важна способность созерцать природу как творение Бога, носящее таинственную печать красоты и благодати своего

создателя. Именно это чувство является для него основой всякого поэтического переживания.

Таким образом, обращаясь к одному персонажу библейской истории Агасферу, В.А. Жуковский и Ян Потоцкий преследуют разные цели. Цель В.А. Жуковского – это подведение итогов, стремление выразить высокое, духовное начало. Цель польского писателя – в занимательной форме познакомить читателя со страницами жизни мира. У Я. Потоцкого евангельская легенда является лишь канвой, способом донести факты исторической жизни древнего Египта и Иудеи. Поэтому его Агасфер – это прежде всего посредник-медиатор между различными историческими эпохами, необходимый для мотивировки включения информации исторического характера. История Вечного Жиды интересует писателя в меньшей степени, перед ним стоят другие задачи.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. – М.: Наука, 1999. – 543 с.
3. Жуковский В.А. Агасфер. Странствующий жид/В.А.Жуковский// Сочинения: в 3т. – Т.2. – М.: Художественная литература, 1980. – с.441-451.
4. Канунова Ф.З. Нравственное-философские искание русского романтизма (30-40-е годы) и религия (к постановке проблемы)/Ф.З. Канунова// Русская литература и религия. – Новосибирск, 1997. – С. 62-85.
5. Мусий В. Б. „Рукопись, найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого как предромантическое произведение /В. Б. Мусий //Світова література на перехресті культур і цивілізацій: [Зб. наукових праць]. – Сімферополь: Кримський Архів, 2011. – Вип. 3. – С. 178-187.
6. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература /А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 519 с.
7. Потоцкий Я. Рукопись, найденная в Сарагосе / Я. Потоцкий. – М.: Художественная литература, 1971. – 640 с.
8. Kleiner J. Sentymentalizm i Preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795-1822 / J. Kleiner. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975. – 237s.

Морева Т., канд. філолог. наук, доц.

Одеськ. нац. ун-т імені ІІ. Мечникова, Одеса

ОБРАЗ АГАСФЕРА У СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ ПОЧАТКУ ХІХ СТОРИЧЧЯ («РУКОПИС, ЗНАЙДЕНИЙ У САРАГОСІ» Я. ПОТОЦЬКОГО ТА «АГАСФЕР» В. ЖУКОВСЬКОГО)

У статті розглядається функціонування легендарно-фольклорного образу Агасфера в різних національних літературах. Головним мотивом для написання «Агасфера» для В. А. Жуковського став його особистий духовний досвід, досвід досягнення Бога та людини. Історія душі Агасфера – це не просто художня вигадка, але певною мірою історія духовного життя самого поета.

Мета Я. Потоцького – у цікавій формі познайомити читача з фактами всесвітньої історії. Агасфер у польського письменника – це посередник-медиатор між різними

історичними епохами, необхідний для мотивування включення інформації історичного характеру.

Ключові слова: Агасфер, авторський світ, просвітницькі ідеали, духовні ідеали, безсмертя, покаяння.

Moreva T., candidate of Philology, associate professor
I.I. Mechnikov national university, Odessa

**THE CHARACTER OF AHASUERUS IN SLAVIC LITERATURES
OF THE 19TH CENTURY
("THE MANUSCRIPT FOUND IN SARAGOSSA" BY J. POTOCKI AND
"AHASUERUS" BY V. ZHUKOVSKY)**

This article deals with functioning of the legendary and folkloric character of Ahasuerus in different national literatures. For V.A. Zhukovsky, the main motif to write "Ahasuerus" became his personal spiritual experience, the experience of attainment of God and man. The narrative of Ahasuerus' soul is not only a work of fiction, but, to a certain extent, the narrative of the spiritual life of the poet himself.

The purpose pursued by J. Potocki is to familiarize, in an entertaining manner, a reader with the facts of the world history. The Ahasuerus by the Polish writer is a mediator between different historical epochs who is necessary to motivate the inclusion of information of historical nature.

Key words: Ahasuerus, author's created world, educational ideals, principle of spirituality, immortality, repentance.

УДК 82'04 (4) – 36.09

Сидоренко О.В., канд. філол. наук, доцент
Запорізький державний медичний університет, Запоріжжя

**ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТІВ ЕЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
У ФРАНЦУЗЬКИХ ФАБЛІО**

Література Середньовіччя характеризується чіткою ієрархічною градацією, що пояснюється функціонуванням різновидів літератури, які мали задовольняти естетичні смаки того чи іншого суспільного прошарку. Французький жанр "низової" літератури фабліо виникає на тлі уже сформованої клерикальної та лицарської літератури, запозичуючи елементи яких, суттєво їх переосмислює.

Ключові слова: карнавальна література, фабліо, клерикальна література, лицарська література, ехетрла, профанізація.

Говорячи про культуру певної доби, варто пам'ятати, що вона не становить однорідної цілісності. Причина цього полягає в соціальній градації суспільства, адже для кожного

© Сидоренко О.В., 2017

суспільного прошарку притаманні іманентні лише йому особливості світовідчуття. Це світовідчуття, у свою чергу, знаходить художнє втілення в конкретних літературних творах.

Загалом, коли йдеться про літературу раннього Середньовіччя, акцентують увагу саме на цих двох її іпостасях: літературі церковній та елітарній. Симптоматично, що саме ці різновиди літератури визначаються певними художніми здобутками та доволі широкою жанровою дефініцією. Вони, будучи зафіксованими на письмі, дійшли до сучасності і являють собою цінний художній матеріал.

Щодо становлення народної “низової” літератури, то вона пройшла складний шлях протидії, перш за все, церковній культурі, що була втіленням тогочасної ідеології і культивувала своє бачення сутності людини та її призначення. Оскільки людина доби раннього Середньовіччя перебувала під впливом релігійного містицизму, то цілком закономірно, що в тогочасному соціумі церква не лише була правлячим інститутом суспільного устрою, а й задавала тон розвитку літератури, зокрема структурувала певні механізми зображення людини. Провідні аксіологічні категорії Середньовіччя, які мислилися єдино можливими критеріями людської самооцінки (а серед них “совість”, “святість”, “духовність”), призвели до того, що скрізь запанувала орієнтація на типовість. Універсальне мислилося як кінцевий результат віднайдення людиною божественної суті, а все земне, і людина зокрема, втрачало будь-яку цілісність.

Таке всезростаюче нагнітання “божественної ідеології” не могло не спричинити певної профанації релігійного культу. Водночас стрімке впровадження карнавальної культури, терпиме ставлення до неї культури офіційної стало можливим, головним чином, завдяки тому, що церква поступово почала втрачати абсолютну монополію в царині духовності; настав момент, коли виявилось, що практично все, що приводило людину до божественного екстазу, від чого вона переймалася трепетом, перетворилося для більшості пересічних парафіян на буденний узвичаєний ритуал. Карнавал дав можливість людині проїнятися відчуттям цілісності, бо будь-яке свято – це вияв колективної думки. Середньовічний сміх, що уподібнювався злomu началу, видозмінюється у сміх ренесансний, який стає невід’ємним елементом культури, і головне, карнавал спричинив до того, що з плином часу містична вертикаль поступається місцем ренесансній горизонталі.

Так, поступово в надрах середньовічної культури паралельно з проїнятою спіритуалізмом творчістю християнських мислителів та отців церкви розвивається в умовах міста народна “низова” література, реципієнтом якої стає представник соціальних низів. Таким чином, “низова” література починає функціонувати поряд із елітарною, куртуазною, яка забезпечувала вишукані смаки високоосвічених читачів. Маємо на меті простежити в статті як “низова” література прагне стерти будь-яку межу: пародіює церковний обряд, забуває про стану диференціацію. Варто наголосити, що активне функціонування трьох різномірних літератур не означає їхньої замкнутості. Навпаки, між ними відбувається постійний діалог, який передбачає взаємопроникнення окремих елементів, вичленувати такі домінуючі взаємопроникнення і є завданням розвідки.

Першим і досить популярним жанровим новоутворенням на теренах західноєвропейського мистецтва слова є французькі фаблію. Значною мірою концепції жанрової природи фаблію були сформульовані в 1893 році у працях Ж.Бедьє. Автор дійшов висновку, що як вишукані кола мали усвідомлену потребу у своїй літературі, так і буржуазна публіка відчувала нагальну необхідність створення власної. Безперечно, ця концепція, згідно з якою

гене́за жанру є похідною від потреб конкретної читацької аудиторії, пропонує зручне пояснення основних характеристик фабліо. Зокрема, йдеться про відсутність вишуканості стилю, орієнтацію на естетичні смаки та життєві стереотипи представників середнього класу та селянства, дотримання принципу відвертості у виборі лінгвістичних засобів опису та відтворення сексуальних пригод, а також їх досить грубому, інколи навіть цинічному гумору. Як зазначає Вільям Кіблер, “фабліо було тим, чим не міг бути вишуканий роман” [1: 74].

Проте в роботі Ж.Бедьє визнається той факт, що еліта суспільства теж захоплювалася читанням фабліо. Саме чіткий розподіл літератури тих часів на “вишукані” та “буржуазні” жанри залишався популярним постулатом у літературознавчій науці, поки не був спростований у 1957 році П’єром Нюкрогом. Нюкрог підтвердив більшість характеристик фабліо, які були виведені у працях Ж.Бедьє. Однак він категорично висловився проти твердження стосовно того, що фабліо було витвором менталітету виключно представників середніх класів. У процесі детального вивчення поетики фабліо дослідник виокремив ті ситуації та формули, які, на його думку, могла оцінити лише вишукана та освічена читацька аудиторія. Таким чином, на основі цього П.Нюкрог підсумував свою теорію твердженням, що фабліо досить часто експлуатували та пародіювали вишукані тексти і ситуації, а отже на різних рівнях поетики (тематика, композиційна будова, образи, стилістика) вони є близькими до своїх елітарних “предтеч” і сучасників [2].

Причинами віднесення фабліо до жанрової системи куртуазної літератури для П.Нюкрога слугували ще ряд характерних особливостей. По-перше, авторами окремих творів були представники вищих суспільних кіл, зокрема, серед їх творців зустрічаємо ученого клірика Анрі д’Анделі, графа Гінського та інших знатних осіб. По-друге, події фабліо інколи відбуваються в стінах рицарських замків. По-третє, часто головними героями є збіднілі дворяни, рицарі, а то й відомі історичні особи, наприклад, філософ Арістотель (“Про Арістотеля”). Втім, більшість сучасних науковців схильні чітко відмежовувати фабліо від куртуазної літератури. Можна погодитися з твердженням В.Динник, що вищезгадані елементи рицарської поетики лише частково відобразилися на фабліо і суттєво не вплинули на жанрову природу творів, “тон тут задавався міською літературою і перш за все масовим мистецтвом жонглерів” [3: 9]. Думається, що жанрова модальність фабліо, у якій домінує критичний пафос щодо рицарських культурних кодів і куртуазного етикету, суттєво відрізняє її від куртуазної лірики і від рицарського роману.

Загалом сучасна літературна критика розглядає наукову позицію П.Нюкрога та його однодумців як доволі безкомпромісну. Все ж таки фабліо у своїй більшості навіть у якості пародії не відображають ні вишукані ідеали, ні етикетну мову. Як зазначає В. Кіблер, “фактично, діапазон предметів та методів опису в фабліо надзвичайно широкий. Він змінюється від лінгвістичної грайливості і складних комічних подій до невитончених анекдотів та простих брудних жартів. Отже, деякі фабліо “вишукані” в певному сенсі; інші – ні, хоча ми й не маємо ніякого переконливого свідчення того, що й грубі сексуальні жарти не могли бути розраховані на представників придворних кіл” [1: 96]. Однак попри яскраво виражений сатиричний характер, фабліо, у першу чергу, є розважальним жанром, що оспівує людську кмітливість, винахідливість, які проявляються в незвичайних ситуаціях. Як наслідок, герої куртуазної літератури, потрапляючи на сторінки “низових” жанрів, ніби піддаються профанізації, за рахунок переакцентуації тональності із героїчної на комічну.

Таку десакралізацію куртуазного топосу спостерігаємо у творах, події яких здебільшого протікають у лицарському замку, серед аристократичних героїв, котрі за походженням є царями, лицарями, пажами, зокрема, це оповідки “Про трьох лицарів та сорочку”, “Про сірого в яблуках коня” та “Про те, як паж Гільом отримав сокола”. У кожній зі згаданих історій сюжет сконцентрований навколо любовної колізії, у якій задіяні прекрасна дама та закоханий у неї юнак, що своїми чеснотами заслуговує на її прихильність, але в силу об’єктивних причин позбавлений такої можливості. До речі, саме це сюжетне маркування – наявність у фаблію значного відсотку саме вихідної функції нестачі чогось і його набування шляхом реалізації шахрайської природи головного героя – робить фаблію типологічно схожим із чарівною казкою. Зокрема, у даному жанровому утворенні спостерігається відсутність взаємного почуття або нереалізованість потреби у тілесному задоволенні, які правомірно розглядати як об’єкти нестачі. Для даного національного різновиду характерним є те, що в силу вже зазначеної “аристократичності” у цих фаблію щаслива розв’язка – здобування бажаного – досягається не завжди за рахунок залучення героєм таких якостей, як активність і енергійність, хитрощі і обман.

У першій історії розгортається досить напружена, майже драматична колізія, яка гіпотетично заслуговує на те, щоб стати сюжетною основою героїчної поеми чи епізодом лицарського роману. Знатна заміжня дама пропонує трьом закоханим у неї лицарям, вийти на турнір в одній сорочці, щоб продемонструвати ширість і силу своїх почуттів. Лише один, найбільш бідний із лицарів, погоджується на пропозицію дами, і саме він одержує перемогу в турнірі. На черзі випробування для дами, яка має у присутності знатних гостей з’явитися у тій самій сорочці, що була на бідному лицарі під час турніру. Героїня виявляється гідною свого лицаря, і навіть її чоловік, якому бракує воїнського хисту, попри образи й гнів, змушений визнати шляхетність цього вчинку [4: 55-68]. Як бачимо, у даному фаблію є ключовий сюжетоутворюючий елемент – вдала витівка персонажа, інспірована його винахідливістю, але попри те форма художньої репрезентації цього елемента виявляється все ж типовою не для фаблію, як жанру комічної літератури, а для “високих” жанрів куртуазного спрямування (лірики труверів і трубадурів, лицарського роману, героїчної епічної поеми).

Аналогічною є й ситуація, представлена у фаблію “Про те, як паж Гільом отримав сокола”. Герой цієї історії – закоханий паж – домагається взаємності дружини свого сюзерена завдяки власній настирливості та винахідливості дами серця. Будучи послідовним у своєму бажанні домогтися кохання знатної дами, паж Гільом на відмову господині реагує голодуванням і доводить себе до критичного стану. Навіть вимоги сюзерена дати пояснення дивній хворобі свого пажа і спроби жінки за допомогою натяків розкрити чоловікові справжню причину поведінки закоханого не лякають Гільома, одержимого бажанням оволодіти своєю коханою. Скорена силою почуттів підданого, жертівністю його кохання, дама в останній момент вирішує виявити прихильність до нещасного закоханого. Чоловікові ж дивний стан пажа вона пояснює бажанням останнього отримати в подарунок сокола, із яким лицар завжди виїздив на полювання. Щоб повернути пажа до життя, благородний лицар віддає йому сокола, а разом із тим, сам того не віддаючи, уможливує інтимні стосунки своєї дружини та пажа [4: 129-152].

У цьому фаблію розв’язка конфлікту в любовному трикутнику (лицар, його паж, прекрасна дама) відбувається завдяки послідовній і, до певної міри, пародійній репрезентації

трех психологічних характеристик, які і є іманентними рисами типових для куртуазної літератури персонажів. Рицар є шляхетним, благородним і справедливим. Дама є справжньою шанувальницею тих чеснот, які культивував куртуазний кодекс. Паж є взірцевим закоханим, ладним померти заради досягнення своєї мети (насолоди від фізичної близькості з прекрасною дамою). Проте рольові функції подані у фаблію таким чином, що створюють комічний ефект: благородство рицаря подається у пародійному ключі й обертається для нього очевидним для читачів моральним збитком, прагнення прекрасної дами відповідати канонам куртуазності стимулює її винахідливість і створює майже шахрайську розв'язку.

Така характерна особливість французького жанру зумовлена, думається, амбівалентним складом читачької аудиторії, представленої не лише вихідцями із соціальних низів, котрі займали активні життєві позиції, а й представниками еліти, які мусили діяти за прийнятим етикетом, замість того, щоб активно відстоювати бажане.

Присутність куртуазності як своєрідного топосу у жанровому просторі фаблію може бути пояснена хронологічно-географічними параметрами, в межах яких відбувається народження та історичне життя жанру. Відносна нерозмежованість в епоху Середньовіччя двох літературних потоків, а саме літератури елітарної, для якої було характерним, зокрема, зображення рицарства, та народної, з її прагненням до “низової” тематики, призводила до активної взаємодії двох зазначених потоків на рівні систем образів, сюжетних кліше та алгоритмів тощо. Народна “низова” література ще не виокремилася в самостійну, однак її поетика вже чітко вимальовується в тісному конгломераті з куртуазною поетикою. Тож не дивно, що і авторами, і читачами фаблію були, як правило, представники вищих соціальних прошарків

Часте зображення рицарства та його побуту у французьких фаблію пов'язане також із тим, що функціонування даної жанрової моделі хронологічно збігається з піком рицарської культури. Рицар у фаблію не просто популярний літературний персонаж, не високий титул, на зразок англійського *sir*, це факт повсякденної дійсності, детермінований соціокультурними чинниками. Однак, як зауважує дослідниця В. Динник, “ідеологія міської літератури у фаблію все ж переважає” [3: 14]. Переможцями у життєвих перипетіях, покладених в основу даних оповідок, завжди виступають збіднілі, але чесні, благородні та хоробрі рицарі, а їхні опоненти – багаті, самовпевнені, позбавлені честі рицарі – залишаються з програвшем.

Підається своєрідній профанізації і література церковна, зокрема жанр *exemplum*. Період розквіту даного жанру припадає на XII-XIV сторіччя. Літературна форма *exemplum* має багату історію. Англійський науковець Вільям Грейн стверджує, що “колекції прикладів та байок, які ілюстрували моральні повчання, були досить поширеним явищем у багатьох країнах в різні часи. Античний світ, Середньовіччя, Відродження перевірили цінність історичних подій, коротких веселих історій та довших вигаданих повістей як діючих засобів піднесення морального уроку” [5: 180].

Головним чином, до цього жанрового різновиду середньовічної фаблію зверталися як до сюжетної бази. Та й інакше не могло й бути, адже приклади мали слугувати для підсилення ефективності проповіді, до складу якої вони входили, на відміну від зразків “низової” літератури, які носять здебільшого розважальний характер. Так, наприклад, у збірнику *exempla* “Народні проповіді” Жака де Вітрі (XIII ст.) поряд із розповідями

про релігійну самовідданість, кару за гріхи, винагороду за добродійну поведінку, присутні також жартівливі історії про деякі слабкості людини, які особистість повинна викоринити в собі під впливом “святості”. Саме на основних топосах прикладів акцентує увагу вчений А. Михайлов, підкреслюючи, що ситуація та дія в ехемпла домінують над характером, а “особиста ініціатива героя виявляється головним чином у виборі між добром та злом, християнськими ідеалами та відступництвом від них” [2: 15]. Провідним у прикладах є моралізаторський пафос, але, як влучно зауважує А.Гуревич, “звідки б не черпали матеріал автори “прикладів”, їх установка полягала в тому, щоб подати їх як сценки із повсякденного життя” [6: 136].

Основна мета ехемплум – пошквалювання репрезентативних релігійних тем та абстрактних істин, а фабліо, які розповідають про щось веселе, надзвичайне, нечуване, орієнтовані на розважання більшою мірою ніж на повчання. Фабліо нема без сюжету, хоча б найпримітивнішого. У прикладах переважають статичні описи, зміст яких зумовлюється здатністю до самозаперечення, тобто розглядуваний факт повсякденного буття потрактовується у протилежному значенні з метою виявити його прихований зміст. Жанрова ідеологія фабліо визначається апологетикою людської активності. Прикметно, що хронотоп комічних форм, на відміну від хронотопу ехемплум є підкреслено земним, тоді як в останньому “земне” часто-густо поєднувалося з потойбічним, профанне з сакральним. Як слушно підкреслює А.Гуревич, у прикладах “світ земний пересікається зі світом бісівським, а потім завдяки чудесам зустрічається зі світом горнім” [6: 139].

Досить своєрідно представлено і кореляцію позиції зовнішнього спостерігача і авторського погляду на світ у художній структурі французьких фабліо. Річ у тім, що жанрова структура більшості фабліо включає моралізаторське резюме, яке за зовнішніми ознаками виявляється досить подібним до резюме жанру прикладу (ехемплум). Однак якщо у прикладах це резюме завжди було суголосним основній ідеї оповідки, то у фабліо незрідка зустрічаємося з ефектом дисонансу. Як слушно зазначає С.Мелетинський, “кінцева мораль, успадкована фабліо із традиції “прикладів”, здається деяким придатком, оскільки головний текст дуже далекий від дидактизму і повний мотивів низьких, еротичних, комічних, шахрайських” [7: 104].

Прикметно, що інколи завершальний текстовий пасаж фабліо, який в експліцитному вигляді презентує чітку моральну настанову читачам, за ідейно-смісловим навантаженням є значно ширшим за зміст самого фабліо. Так, зокрема, у фабліо “Про трьох горбатих” змальовується ситуація, в якій хитромудра жінка позбавляється мертвих горбатих жонглерів і власного горбатого чоловіка, найнявши недолугого юнака і пообіцявши йому гроші, якщо він зробить послугу – кине мертвого горбаня в річку. Насправді мертвих горбанів троє та ще й чоловік цієї жінки теж горбатий. Завдяки хитрощам жінка облаштовує все так, що юнак тричі носить мертві тіла до річки, думаючи, що це один і той самий горбань щоразу повертається у будинок господині. Коли ж після третього походу до річки він випадково зустрічає живого горбаня (чоловіка хитрої жінки), він вбиває його, думаючи, що це той самий “настирливий мрець” [4: 235-245]. Так, жінка позбулася не лише трьох трупів, але і власного ревнивого й бридкого чоловіка-горбаня. Цікаво, що у моральній сентенції, яка завершує фабліо, йдеться не про хитрість і винахідливість жінки, не про недолугість обведеного круг пальця юнака, а про те, що гроші – велике зло. Саме гроші стали причиною того, що красуня-жінка живе з чоловіком-горбанем, саме гроші є

найбільшим злом, оскільки і будь-який злочин можна здійснити за гроші, але і будь-яку красу можна купити за гроші. Отже, автор фаблію проклинає того, хто придумав гроші.

Те, що повчання являє собою моралізаторську сентенцію, кількарядковий житейський урок на базі основної сюжетної фабули спостерігаємо і в фаблію “Кошіль розуму”, попередньо коротко анонсуємо його зміст. Добропорядний купець, будучи одруженим на жінці, яка наділена всякими чеснотами, заводить коханку. Дізнавшись про зраду, дружина тактовно прагне повернути чоловіка із хибного шляху. Одного разу, коли купець, від’їжджаючи на ярмарок, запитує про бажаний подарунок, жінка замовляє кошіль розуму. Прихований зміст подарунку розтлумачує збитому з пантелику чоловікові старий купець. Зробивши все так, як порадив старець, чоловік виявляє удавану любов коханки і переконується в безмежній відданості дружини. Урок же, який пропонує автор цієї оповідки такий:

Хотів би вам урок я дати:

Очам не варто довіряти,

Вони вас можуть підвести.

Як правду хочете знайти,

Тоді без роздумів повинні

Ви вірити своїй дружині. [4: 184] (Переклад мій. – О.С.)

Мораль цього фаблію підтверджує заувагу В.Динник, що автор останні рядки, як правило, “перетворює в жарт – в пародію на очікувану за традицією “мораль”” [3: 20]. Прикладом може слугувати фаблію “Піп у ящику з-під сала”, яке розповідає про хитрого чоботаря, котрий провчив хтнього священика, змусивши його цілий день просидіти в ящику та ще й виспівувати на церковний лад. Заключна сентенція оповідки, що закликає священиків бути більш обачними у пошуках насолод, далека від морально-етичної патетики, характерної для класичних ехемпла.

Такі сентенції інколи знівельовують земний характер протікання подій. Моралізаторські висновки, які формують жанрову модальність, є, як думається, “своєрідним маскуванням справжньої точки зору – народної сміхової культури, її цінностей, одна з яких, до речі, і є та сама “несерйозність” як обов’язкова умова істинної серйозності” [8: 28]. Власне за рахунок повчань фаблію має ще один композиційний елемент, який вирізняє його з когорти жанрів комічної “низової” літератури.

Так, поступово в надрах середньовічної культури паралельно з пройнятою спіритуалізмом творчістю християнських мислителів та отців церкви розвивається в умовах міста народна “низова” література, реципієнтом якої стає представник соціальних низів. Таким чином, “низова” література починає функціонувати поряд із елітарною, куртуазною, яка забезпечувала вишукані смаки високоосвічених читачів. Варто наголосити, що активне функціонування трьох різнорідних літератур не означає їхньої замкнутості. Навпаки, між ними відбувається постійний діалог, який передбачає взаємопроникнення окремих елементів. Що ж до карнавальної культури, то вона взагалі прагне стерти будь-яку межу: пародіює церковний обряд, забуває про станова диференціацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kibler W., Grover Zinn. Medieval France: An Encyclopedia / W. Kibler. – New York.: Garland, 1995. – 882 p.

2. Михайлов А.Д. Старофранцузская городская повесть (фаблио) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры / А.Д.Михайлов. – М.: Наука, 1986. – 348 с.
3. Дынник В. У истоков французской новеллы // Фаблио. Старофранцузские новеллы / В.Дынник. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 5-20.
4. Фаблио. Старофранцузские новеллы / Пер. с старофранцузского С.Вышеславцевой и В.Дынник. – М.: Художественная литература, 1971. – 343 с.
5. Grane W.G. Wit and Rhetoric in the Renaissance. The Formal Basis of Elizabethan Prose Style / W.G. Grane. –Glouster, Mass.: Peter Smith, 1964. – 328 p.
6. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
7. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекций “Теория мифа и историческая поэтика”. / Е.М.Мелетинский – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 170 с.
8. Светлакова О. “Дон Кихот” Сервантеса: Проблемы поэтики / О.Светлакова. – СПб.: Изд-во ун-та, 1996. – 108с.

Сидоренко О.В., канд. филол.наук, доцент
Запорожский государственный медицинский университет, Запорожье

ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ ЭЛИТАРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВО ФРАНЦУЗСКИХ ФАБЛИО

Литература Средневековья характеризуется четкой иерархической градацией, что объясняется функционированием разновидностей литературы, которые должны были удовлетворять эстетические вкусы того или иного социального сословия. Французский жанр “низовой” литературы фаблио возникает на фоне уже сформировавшейся клерикальной и рыцарской литературы, заимствуя элементы которых, существенно их переосмысливает.

Ключевые слова: карнавальная литература, фаблио, клерикальная литература, рыцарская литература, *exempla*, профанизация.

Sydorenko O.V., Ph.D (Linguistics)
State medical university, Zaporozhye, Ukraine

DESACRALIZATION OF CONCEPTS OF ELITE LITERATURE IN THE FRENCH FABLIAU

Medieval literature is characterized by distinct hierarchical gradation, which is explained with functioning of literature varieties, that had to satisfy esthetic tastes of this or that strata of society. The French genre of “low” literature fablediau appears on the background of already formed clerical literature and literature of chivalry adopting this elements it essentially revalues them.

Key word: carnival literature, fablediau, clerical literature, literature of chivalry, *exempla*, profanation.

“ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАЕ ЛІТАРАТУРЫ” МАКСІМА ГАРЭЦКАГА: УПЛЫЎ ЧАСУ

Артыкул прысвечаны месцу працы Максіма Гарэцкага “Гісторыя беларускае літаратуры” ў тагачаснай літаратурнай сістэме. Для аналізу выбраны некалькі перавыданняў “Гісторыі...”, якія друкаваліся ў Савецкім саюзе і па-за яго межамі. Аналізуюцца розначытанні ў ацэнцы бягучага літаратурнага працэсу і аналізах творчасці пэўных аўтараў.

Ключавыя словы: *М. Гарэцкі, “Гісторыя беларускае літаратуры”, літаратурны працэс, цэнзура, ідэалогія.*

“Гісторыю...” Гарэцкага можна ідэнтыфікаваць па-рознаму: гэта і даследчыцкая праца, і падручнік па беларускай літаратуры, таксама пэўным чынам гэта і прадукт сваёй эпохі. Чаму мы кажам пра прадукт – бо ў ім адначасова спалучаюцца і індывідуальныя рысы аўтара (як пісьменніка, публіцыста, удзельніка літаратурнага працэсу), а таксама ўплыў з боку літаратурных (і пазалітаратурных) інстытуцый. Гэта і Наркамасветы, гэта і Галоўлітбел, гэта і, у рэшце рэшт, крытычныя фрагменты ў літаратуразнаўчай па агульнай арыентаванасці працы.

Другая характарыстыка – гэта спалучэнне суб’ектыўнага, прыватнага і акадэмічнага. Гарэцкага можна далучыць адначасова і да навуковага кола, бо ён з’яўляўся членам тэрміналагічнай і літаратуразнаўчай камісій спачатку пры Інбелкульце, а пасля ў Акадэміі навук (як пераемніцы Інбелкульту). З іншага боку, улічваючы асаблівасці тэксту, стылістыку, моўныя характарыстыкі, на якія неаднаразова была звернута ўвага даследчыкаў (Голуб, Мушыньскі і г.д.), становіцца відавочнай “мяжа” паміж суб’ектыўным (у сэнсе менавіта прыватнасці, асобаснай ацэнкі літаратурнага працэсу) і акадэмічным. “Гісторыя...” М. Гарэцкага і сапраўды вельмі чытэльная кніга, а сакрэт гэтага, напэўна, у тым, што ў асобе аўтара “Гісторыі...” шчасліва спалучаліся ўдмлівы вучоны-аналітык і таленавіты мастак. Дасведчанасць у пытаннях грамадзянскай гісторыі, гісторыі культуры беларускага народа, за аднаго боку, і непасрэдны ўдзел у грамадска-літаратурным жыцці, асабісты творчы вопыт празаіка, публіцыста, з другога, – вось тыя фактары, якія дабрагворна ўплывалі на Гарэцкага падчас яго працы над “Гісторыяй...” [7: 334] Таксама неаднаразова акцэнтавалася ўвага на тое, што праца Гарэцкага метадычная, гэта, фактычна, падручнік^[1] па гісторыі літаратуры для навучальных устаноў пасля ўвядзення ў навучальныя праграмы абавязковых курсаў па мове і літаратуры, больш шырока – беларусазнаўстве. Нездарма трэцяе і чацвёртае перавыданні – заказ Народнага камісарыята Асветы БССР. “Нават у 1926 г., пасля выхаду чацвёртага выдання, адзначалася: “Боязна, што не будзь бы яго працы, мы і дагэтуль цярапелі ад адсутнасці гэтага, вельмі патрэбнага зараз у беларускай школе, падручніка” [7: 333]. Гэты факт,

бясспрэчна, неабходна ўлічваць пры аналізе таго месца, якое займае праца ў тагачасным літаратурным працэсе.

Калі мы кажам пра “Гісторыю..” як пра прадукт эпохі, варта адзначыць яшчэ адну асаблівасць: фактычная адсутнасць канону. Чаму мы кажам пра суб’ектыўнасць і акадэмічнасць, чаму гэтая праца спалучае ў сабе гэтыя два моманты? Бо канон яшчэ толькі фарміраваўся. Мы не можам дакладна правесці “мяжу”, ці ўкласці “Гісторыю...” у пэўную гістарыяграфічную мадэль, бо гэтай мадэлі не існуе.

Будзем разумець паняцце канон у двзюх аспектах: па-першае, гэта мадэль, правілы напісання працы, правілы выбаркі аўтараў і твораў і г.д.; па-другое, канон – ёсць сукупнасць кананізаваных (ці блізкіх да таго) аўтараў і твораў.

Праца Максіма Гарэцкага якраз і будзе знаходзіцца на сутыку гэтых двух разуменняў, бо адначасова яна з’яўляецца і мадэллю, і пантэонам; праца сама па сабе можа з’яўляцца аўтарскай спробай стварэння канону (“аўтарскім” у дадзеным варта разглядаць досыць умоўна, улічваючы заказ Наркамасветы, цэнзуру і г.д.), а значыць – даць зразумець тагачаснаму чытачу, хто ж уваходзіць у тагачасны пантэон беларускай літаратуры.

“Гісторыя...” М. Гарэцкага неаднаразова становілася аб’ектам даследаванняў літаратуразнаўцаў. Сярод першых, грунтоўных і найбольш значных варта вызначыць даследаванне М. Мушынскага [7], а таксама працу Дасаевай [5]. Гэтыя працы вызначаюцца грунтоўнасцю аналізу “Гісторыі..”, якая пацвярджаецца і канкрэтнымі архіўнымі матэрыяламі [7: 352]. Абапіраючыся на матэрыялы манаграфіі “Падзвіжнік...”, можна вызначыць, што М Мушынскі пастараўся найбольш поўна і дасканала вызначыць усе асноўныя асаблівасці “Гісторыі...” Гарэцкага, а гэта значыць, даў ацэнку структуры працы, моцным і, на думку аўтара, слабым (ці недасканалым) месцам “Гісторыі...”. Разам з тым, варта адзначыць, што (хоць коратка і даволі асцярожна) згадваецца і тое, што апошнія перавыданні “Гісторыі...” былі “заказам” Наркамасветы БССР, што, безумоўна, наклала свой адбітак на змесце працы. Аўтар як бы імкнецца адзначыць тыя хібы, якія мае перавыданне, але для гэтага выкарыстоўвае негатыўную ацэнку падыходу М. Піятуховіча як той, што была “ўзорам” і для М. Гарэцкага. “Калі ўзорам навуковага падыходу да літаратуры аказалася праца М. Піятуховіча, то становішча ў літаратуразнаўстве нельга было не прызнаць трывожным: канцэпцыя гісторыка-літаратурнага развіцця, якую сцвярджаў гэты даследчык, мела вульгарна-дагматычны характар” [7: 353]. І, нарэшце, літаратуразнаўца прыходзіць да высновы, што “... недахопы выдання 1926 г. – гэта вынік не эвалюцый аўтарскага светапогляду, а патрабаванняў афіцыйных інстанцый. Зрэшты, апошнія і не надта лічыліся з думкай і меркаваннямі М. Гарэцкага...” [7: 354]

Якраз апошні тэзіс даследчыка накіроўвае на аналіз “Гісторыі...” хутчэй не з боку агляду яго канцэпцыі і адлюстравання аўтарскай пазіцыі (што, безумоўна, вельмі важна, але неаднаразова даследавалася), а залежнасці працы ад інстытуцый поля ўлады: ад Галоўліта (выданне 1924 і 1926 гадоў мелі нумар допуску цэнзарам), а таксама ад патрабаванняў і меркаванняў Наркамасветы.

Важны момант, які як бы ігнаруецца не толькі даследчыкамі творчасці Гарэцкага, але і літаратуразнаўцамі, што згадваюць “Гісторыю...” у сваіх працах, тое, што адзначаюцца апошнія выданні “Гісторыі (1924, 1926 гг.), адзначаюцца і першыя (1920, 1921 гг., Вільня), але чамусьці не згадваецца ў пераліку віленскае выданне “Гісторыі...” 1924 г. Так, яно фактычна паўтарае ранейшыя віленскія выданні, але нас перадусім цікавіць той

факт, што аўтар адначасова выдае (у адзін і той жа – 1924 – год) сваю працу і ў Вільні, і ў Маскве. Відавочна, што гэтыя працы адрозніваюцца між сабою па змесце, а таксама і ў пэўных фармулёўках, калі гаворка ідзе пра ацэнку жыццёвага шляху і творчай дзейнасці пісьменнікаў. Мабыць, не варта звяртаць увагу на ўсе тэкставыя праўкі (якія, відаць, тычацца больш стылістычнага боку працы), але нам важныя змены, якія нясуць у сабе ідэалагічнае адценне. Так, напрыклад, калі гаворка ідзе пра Вучыцельска Хаўрус у пачатку XX ст., то ў віленскім выданні 1924 года чытаем: “... народных вучыцеляў... працаваўшых сярод народа ў сацыялістычным накірунку і з **нацыянальнымі азнакамі**” [2: 262], у маскоўскім жа выданні бачым “сацыялістычны кірунак на грунце **краёвай культуры**” [4: 132]. Тое, што для аўтара было прызнакам нацыянальнага, не мела такога вострапалітычнага негатыўнага стаўлення, пад уплывам цензуры займела негатыўную ацэнку краёвасці. Таксама так розніца заўважаецца і ў плане карэляцыі рэлігійнай і дзяржаўнай прыналежнасці, маецца на ўвазе, карэляцыя тыпу “каталік-паляк” і “праваслаўны-рускі”. Маскоўскае выданне 1924 г. мела, так бы мовіць, больш нейтральны рэлігійны кантэкст, то-бок, у некаторых выпадках прыбіраліся рэлігійная прыналежнасць аўтараў, ці герояў, ці ацэнка агульнай сітуацыі, як у наступным выпадку. Параўнаем два выказванні: віленскае выданне дае: “...каб дайці да ўсіх беларусаў, **праваслаўных і каталікоў**”, “Наша Ніва, як і “Наша доля”...” [2: 133]; у маскоўскім выданні: “...каб дайці да ўсіх беларусаў, **расійскага і польскага школьнага навучання**”, “Наша ніва, як і “Наша доля”...” [4: 263] Пры апісанні жыццёвага шляху аўтараў таксама “рэлігійная тэма” прыбіралася. Так было, напрыклад, з Алесем Гаруном. Чытаем у віленскім выданні 1924 г.: “Бацька і маці былі тыповымі прадстаўнікамі працоўнай народнай грамады менскіх беларусаў-каталікоў...” [2: 187]. Маскоўскае ж выданне суха падае факт, што Гарун быў “з сям’і чорнарабочнікаў з Менску” [4: 317]. Калі гаворка ідзе пра Бядулю, то ў маскоўскім выданні 1924 г. знікае згадка пра творы на біблейскія матывы, якія згадваюцца ў віленскім выданні.

Неабходна адзначыць і тое, як “шліфуюцца” шматлікія палітычныя моманты ў “Гісторыі...”, як мяняецца ацэнка некаторых твораў, як прыбіраюцца пэўныя паралелі. Так, напрыклад, у параўнанні з віленскім выданнем, няма некаторых паралеляў з рускай і польскай літаратурамі (у віленскім выданні, калі гаворка вядзецца пра “Новую зямлю” Коласа, згадваюцца Бунін і Жэромскі, Пушкін, Міцкевіч). Ацэньваючы творчасць Коласа, аналізуючы “Песні-жальбы”, Гарэцкі ў віленскім выданні слухна заўважае, што “ў “Песнях-жальбах” ёсць невялічкае вершаванае апавяданне “Пісьмо з турмы”, каторае стаіць побач з вядомым “Лістом” украінскага пісьменніка Стэфаніка – столькі ў ім сілы!” [2: 157] Гэтыя творы, фактычна, аднолькавыя па будове (форма ліста, зварот арыштанта да родных), а таксама як па тэматыцы, так і па агульным настроі. “Сэрца мне баліць, і вас я // З думак не спускаю. // Кожны Божы дзень і час я // Дом успамінаю” [6]. “Коханый мій брате Василію і вы, мамо. Клоніюся до вас на рідво і вінчую вас на ці света. Заколідував би-м вам колідку з кременалу, але боюся, що вітер мою коліду у лісі стратит та й під ваші вікна не привіє...” [8] У асноўным, сюжэт пабудаваны на просьбе арыштанта паклапаціцца пра дзяцей (у Стэфаніка просьба да сваёй маці, у Коласа ж зварот да жонкі). З іншага боку, варта адзначыць, што Стэфанік малое становішча арыштанта больш рэалістычна, а разам з тым і больш трагічна, апісваючы стан героя праз успаміны таго, як “плакала скрыпка”. Так ці інакш, магчыма, у наступным выданні прыбраць імя

Стэфаніка неабходна было праз тое, што ён быў пісьменнікам Заходняй Украіны, быў “мужыцкім паслом да Аўстрыйскага парламента”, застаўся як бы ў баку ад савецкай часткі Украіны, адмовіўшыся ад персанальнай пенсіі [8]. Якраз праз такія, на першы погляд, незначныя праўкі і праяўляецца сутнасць ідэалагічнага ціску, значыцца мадэль, прапанаваная (ці, хутчэй, навязаная) Гарэцкаму, не павінна ўтрымліваць такіх аўтараў як Стэфанік.

У выданні “Гісторыі...” 1924 г. маецца і выпадак, калі неабходна было не прыбраць пэўныя вострыя ідэалагічныя моманты, а наадварот стварыць неабходны “партрэт”. Вельмі паказальным будзе прыклад з апісаннем “падарожжа” Францішка Аляхновіча з Вільні ў Мінск. У віленскім выданні гэты момант апісваецца даволі “скупа”, у параўнанні з маскоўскім выданнем. Параўнаем: “Дачуўшыся аб шырокай беларускай рабоце ў Мінску, Аляхновіч без нямецкага пропуску, пехатою, без граша ў кішэні, пусціўся ў дарогу” [2: 194] і “Калі з рэвалюцыяй пачалася ў Мінску шырокая беларуская работа, а ў Вільні людзі мерлі ад голаду, Аляхновіч нелегальна, з небяспекаю для жыцця, перайшоў фронт – і абарваны, босы, з ранами на нагах, пасля васьмідзённага падарожжа прыйшоў у Мінск” [4: 337]. Такім чынам, гэты момант з’яўляецца паказальным прыкладам меркаванню Мушынскага пра працу Гарэцкага як вынік патрабаванняў афіцыйных інстанцый. Таксама даследчык адзначае: “Выходзіць, М. Гарэцкі павінен быў узгадніць уласныя ацэнкі з думкай чыноўнікаў урадавай установы ці з крытыкай? Прыстасоўваць іх да чарговых ідэалагічных указанняў? У тым, аднак, і заключалася несумяшчальнасць пазіцыі аўтара “Гісторыі...” і яго апанентаў, што апошнія імкнуліся паставіць талент вучонага на службу афіцыёзу” [7: 354].

Заўважым у дадзеным выпадку слушнае выказванне літаратуразнаўцы пра прыстасоўванне да “чарговых ідэалагічных указанняў”. Яскравым прыкладам стане згадка (ці потым ужо не згадка) Яна Луцкевіча.

У выпадку Яна Луцкевіча, відавочна, наколькі каардынальна мяняецца ідэалагічная (палітычная) сітуацыя. У віленскім выданні “Гісторыі...” 1924 г. артыкул змяшчае асноўную інфармацыю пра дзейнасць Луцкевіча і значэнне для нашаніўскай пары, у канцы ж пададзены факт смерці: “Памёр ад сухот і пахаваны ў Закапаным, у Галічыне” [2: 134]. У маскоўскім жа выданні чытаем ужо “палымяную прамову” пра смерць Луцкевіча: “Памёр Я. Луцкевіч без пары, ад сухот, якіх набраўся, седзячы за сацыялістычныя перакананні ў царскай турме і надарваўшы сілы непамернаю працаю; памёр, горка аплаканы ўсёю свядомаю часткаю беларускага народа” [4: 264]. Відавочна, мы маем тую ж мадэль, што і ў выпадку Аляхновіча, калі інфармацыя “прыўкрашаецца” ў патрэбным ключы. Але парадаксальным (ці, пасля ўжо, відавочным) становіцца факт таго, што ў выданні, якое пабачыла свет у 1926 г., цалкам адсутнічае згадка пра Яна Луцкевіча. Ізноў жа доказ словам Міхася Мушынскага пра зменлівасць (чарговасць) ідэалагічных патрабаванняў.

Таму заканамерным для нас становіцца той факт, што і ў 4-м выданні (здавалася б, прайшло толькі два гады з моманту першага выдання на тэрыторыі Савецкага саюза) мы будзем назіраць значныя змены, па-першае, у складзе тых пісьменнікаў, якія будуць згадвацца ў змесце і на старонках працы, а па-другое, у ацэнцы твораў і творчасці ў цэлым. Такім чынам, той першапачатковы пантэон, закладзены аўтарам у першых выданнях “Гісторыі...”, быў “выпраўлены”. Разам з імем Луцкевіча было выкрэслена імя

і А. Пшчолкі. Хаця наконт пісьменніцкага складу і, у прыватнасці, імя А. Пшчолкі, сучасныя даследчыкі выказваюцца даволі скептычна: “Сёння недахопам “Гісторыі...” М. Гарэцкага паўстае і несуразмернасць некаторых пісьменніцкіх персаналій: так, свайму сучасніку, сёння зусім невядомаму полацкаму літаратару-вершаплёту і таму справядліва забытаму, Восіпу Арлоўскаму аўтарам адведзена 6 кніжных старонак; касмапаліту Аляксандру Пшчолку (таму, хто “натхніў” Янку Купалу на верш “Акоў паломаных жандар...”) прысвечана ў кнізе 4 старонкі – больш, чым разгляду творчасці Янкі Лучыны” [1: 428].

Увогуле, такія “несупадзенні” таксама будуць паказчыкам таго, як фарміруецца літаратурны канон-пантэон, хто быў, фактычна, уключаны ў канон Гарэцкага, але, па выніку, не застаўся ў гісторыі літаратуры праз сваё “вершаплётства”. У гэтым палягае цікавасць менавіта такога “аўтарскага” падыходу да гістарыяграфіі. Паводле артыкула, змешчанага ў віленскім выданні 1924 года пра Пшчолку, можна сказаць пра неадназначнае стаўленне Гарэцкага да яго. З аднаго боку, Гарэцкі піша: “Пісаць ён пачаў памаскоўску, і толькі паэзіяй, незаўважна для самога сябе, прыймаў у свой літаратурны жаргон усё болей і болей беларускіх слоў... <...> Аднак ніякага звязку з ранейшай беларускай літаратурай ён не меў... <...> Пазнаёміўся здалёку і ў фальшывым асявятленні з беларускім рухам, ён пачаў усё болей набірацца краёвасці, беларускасці, хоць, разумеюцца, вельмі аднабокай... <...> Не дзіва, што сябры «Белорусского общества» самі сабе ішлі насуперак: у адным нумары «Крестьянина» была ганьба на родную мову, у другім Пшчолка змяшчаў свае вершы па-беларуску. Гэты сорам спарадзіўся ад аднабокага, благога беларусазнаўства гадаванцаў русіфікацыйнай школы, ад класавага становішча іх і іншых прычын” [2: 121]. Бачым, што выказванні, якія тычацца грамадска-палітычнага атачэння Пшчолкі, яго пазіцыі, мае даволі вострую негатывную ацэнку аўтара. З іншага боку, аўтарскі тон мяняецца, калі гаворка ідзе пра літаратурную спадчыну Пшчолкі. Як мы бачым з артыкула, некаторыя абразкі ацэньваюцца станоўча, можна сказаць, высокая, улічваючы факт параўнання гутаркі “У губерню з бумагай” з “З маленькім білецікам” Ядвігіна Ш і “Як дзядзька ездзіў у Вільню” Я. Коласа. Такое параўнанне немагчыма без разумення значнасці літаратурнай спадчыны Пшчолкі. Да таго ж Гарэцкі рэзюміруе: “Значэнне Пшчолкі ў гісторыі беларускай літаратуры дагэтуль надта невялікае. Кнігі яго былі пашыраны сярод масквафільскай і несвядомай беларускай інтэлігенцыі, з разлікам на каторую Пшчолка наўмысна набліжаў беларускую мову да маскоўскай. У такім выглядзе яны маглі толькі нашкодзіць адраджэнню бацькўшчыны ў паслябагушэвіцкі час, што на практыцы і было. Творы Пшчолкі, як і сам здольны пісьменнік, былі яшчэ добраю заслонаю для ганебнай справы ворагаў беларускага народа і яго адраджэння. Літаратурная праца Пшчолкі, можа быць, з часам і здабудзе належнае значэнне, калі творы яго ўбачаць свет у чыста беларускай вопратцы” [2: 124].

Дадзеныя факты пра А. Пшчолку мы знаходзім у віленскім выданні “Гісторыі...”, відавочна, яно не мела на сабе такога ідэалагічнага ўціску, як, скажам, выданне 1924 года (М.-Л.), а тым болей выдае 1926 г. “Трэцяе выданне “Гісторыі...” (М.-Л., 1924) М. Гарэцкі цаніў больш высокая, чым іншыя. Ён лічыў яго “адзінай больш-менш поўнай і сістэматычнай гісторыяй беларускае літаратуры”. Аднак не быў поўнасьцю задаволены ніводным з выданняў, асабліва гэта тычыцца апошняга...” [1: 414] Мы ўжо спасылаліся на тыя праўкі, якія вымушаны быў унесці Гарэцкі, улічваючы другія выданні. З іншага боку, выданне 1926 г. пазбавілася некаторых вульгарных выказванняў. Напрыклад,

апісваючы герояў “Палескай хронікі”, Гарэцкі піша: “...Таму што яна (Ядвіся – І.Я.) вельмі надаецца да распісвання гісторый аб тым, як каханкі мучаюць адзін аднаго ў імя прышчэпленых ім буржуазным узгадаваннем фальшывых поглядаў на мараль, гонар і г.д. замест таго, каб звываем камуністычнай моладзі, не траціць дарагога часу намарна, паразумецца проста, узятца за рукі і пайсці здаровым жыццёвым шляхам. Праўда, такім чынам, не было б таго рамантычна-панскага характава любоўных адносін, якія так любілі распісваць панскія пісьменнікі, але яно нам і не патрэбна, бо характава здаровых, натуральных адносін мы ставім вышэй” [4: 291-292]. У выданні ж 1926 г. такую фразу мы ўжо не знойдзем.

У новым, 4 выданні “Гісторыі...” 1926 года, пашыраны раздзел, які тычыцца новага часу, паслярэвалюцыйнай літаратуры. Калі ў ранейшым выданні, і гэта зразумела, маладыя беларускія літаратары згадваліся сціпла, даволі павярхоўна, то ўжо новае выданне дапоўнена аглядам “Маладняка” і маладнякоўскай творчасці. Разам з гэтым мяняюцца і пэўныя моманты ў апісанні творчасці пісьменнікаў. У 1924 г. Гарэцкі даволі асцярожна апісвае творчасць Гартнага: “калі на гэтыя веры глядзець з погляду іх практычна-агітацыйнай вартасці ў сваім часе, як на папулярызуючы камуністычных ідэй, дык, безумоўна, яны споўнілі сваё заданне настолькі, наколькі былі даступны масам і пашыраны ў масах” [4: 348]. У апошнім выданні характарыстыка набывае выгляд агітацыйнай прамовы: “Галоўная тэма апавяданняў з рэвалюцыйнага змагання і жыцця – гэта, як ні цяжка і страшна змаганне, але трэба змагацца да канца, бо толькі перамога беднаты над сваімі класавымі ворагамі забяспечыць лепшую будучыню ўсяму чалавецтву. <...> І хоць аўтар выбірае ўсе цяжкія сюжэты, але кожнае апавяданне сваім апошнім штрышком дае нам гэтую веру. Пры такім аўтарскім падыходзе чытачу робіцца зусім зразумелым тып ідэальнага камуніста, які інтарэсы рэвалюцыі ставіць вышэй нават за жыццё сваё бацькоў” [3: 229].

Становіцца відавочным тое, што праца ад выдання да выдання, бясспрэчна, мяняе пэўныя рысы ў апісанні і ацэнцы падзей і аўтараў. Прааналізаваўшы папярэднія прыклады, сцвярджаць дакладна тое, што выданне 1926 г. становіцца найбольш “ідэалагічна правільным”, чым папярэднія, немагчыма, бо ўсё ж некаторыя моманты “шліфуюцца”, саступаючы месца натуральнаму аналізу літаратурнага твора. З іншага боку, заўважаюцца і праўкі, якія сведчаць пра адваротны працэс, калі творчасць аўтара ацэньваецца ў “класічным” сацыялагічным, пралетарскім духу. Напэўна, апошняе віленскае выданне магло б стаць эталонным пры даследаванні менавіта аўтарскага пункту погляду, калі б яно мела ў сабе тыя ж часткі, што і папярэднія, што, зразумела, немагчыма.

Выданне 1926 г. змяшчае шэраг значных правак, якія маюць істотны характар для разумення тагачаснага літаратурнага працэса. Па-першае, як ужо адзначалася, літаратурны працэс “пашыраны” на маладнякоўцаў. Узгадаюцца Пушча, Дубоўка, Александровіч, Дудар, Вольны, Крапіва, Чорны, Зарэцкі, Нёманскі. Цікава, што Гарэцкі не сам дае характарыстыку маладнякоўству (як вядома, далей будзе яго “Маладняк за пяць гадоў”, дзе аўтар ужо робіць пэўныя падсумаванні дзейнасці літаратурнаму аб’яднанню), а спасылаецца на выказванні. Перадусім, ён цытуе Дубоўку – словы пра першыя эксперыменты маладнякоўцаў у друку, хоць і слабыя, але “выразна акрэсленыя ідэалогіяй” [3: 233]. Такі ж “ідэалагічны падыход сустракаецца і ў апісанні творчасці Крапівы, у якой “знайшлі адбітак і палітычныя падзеі, і антырэлігійная прапаганда, прышчэпленне ў сучаснай

вёсцы новага быту, і нацыянальнае беларускае пытанне...” [3: 235] Агульны малюнак апісання невіліруе ўсё ж больш “мяккі” аналіз творчасці Кузьмы Чорнага, філасафічнасць яго прозы, маляўнічасць. Пакрысе зніжаецца ўзровень заідэалагізаванасці на карысць “чыстага мастацтва”.

Новым з’яўляецца і раздзел, прысвечаны беларускай крытыцы і гісторыі, а таксама новы раздзел пад назваю “Сучасная беларуская літаратура за межамі БССР”. Сюды трапілі заходнебеларускія пісьменнікі: Уладзімір Жылка, Наталля Арсеннева, Гальяш Леўчык, Стары Ёлас (Ластоўскі), Фарботка і інш.

Такім чынам, прааналізаваўшы выданні “Гісторыі...” Максіма Гарэцкага, можна прыйсці да высновы, што праца не толькі з’яўляецца прадуктам эпохі, яна ёсць і галоўным яе адлюстраваннем. Ад выдання да выдання магчыма заўважыць тэма змены, якія накладае палітычная і ідэалагічная сістэма на змест літаратурнай гісторыі. Кожныя “чарговыя” ідэалагічныя праўкі фарміравалі канон (той, у якіх умовах пісалася праца), а значыць непасрэдна выпрацоўвалі мадэль, паводле якой і надалей (ці па такім узору) будзе пісацца гісторыя літаратуры, разам з тым, фарміруючы (мяняючы) пісьменніці склад у залежнасці ад канкрэтных, хутчэй іманентных, палітычных і ідэалагічных патрэб. Прыведзены кароткі пералік правак і змен у іх канцэптуальнай сутнасці, каб паказаць, што было пажаданым і непажаданым у зменлівым і супярэчлівым кантэксце 1920-х.

[1] “Гісторыя беларускае літаратуры была не толькі першай, змястоўна багатай старонкай беларускага літаратуразнаўства, але і на працягу многіх гадоў з’яўлялася амаль адзіным падручнікам для школ і навучальных устаноў Беларусі. “Мы горача вітаем працу М. Гарэцкага, – пісаў у сваім водгуку А. Навіна (А. Луцкевіч) у “Нашай Ніве” ад 22 лістапада 1920 г. – Яна бясспрэчна мае вагу не толькі як učэбнік, але і як адзін з фактараў усведамлення “маладых” беларусаў, каторыя так мала ведаюць аб сваім народзе, аб яго гісторыі і літаратуры. Яна пакажа і нашым суседзям, якія культурныя скарбы меў і мае беларускі народ” [7: 333].

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускае літаратуры / Максім Гарэцкі; [Уклад. і падрыхт. тэксту Т.С.Голуб; Камент. Т.С.Голуб і інш.. – Мн. : Маст. літ., 1992. – 479 с. – (Спадчына).
2. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускай літаратуры / Максім Гарэцкі. – Вільня : Выдавецтва Б. А. Клецкіна, 1924. – 206, [1] с.
3. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускае літаратуры: 4-выд. перапрац.. – Мн.: ДВБ, 1926. – 255с.
4. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускай літаратуры. – 3-е выд. перааробл. і дап. – М., Л. : Дзяржвыд, 1924. – 382 с.
5. Дасаева, Т.М. Летаніс жыцця і творчасці Максіма Гарэцкага / АН Беларусі, Ін-т літ. ім. Я. Купалы. – Мн. : Навука і тэхніка, 1993. – 87 с.
6. Колас, Я. Песні-жальбы : Вершы. – Мінск : Маст.літ., 1910. – 128 с. – Факсімільнае выданне
7. Мушынскі, М. Падзвіжнік з малой Багацькаўкі : жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / Міхась Мушынскі; [навуковы рэдактар А. М. Макарэвіч]; Нацыянальная

академія навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, Філіял “Інстытут мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы”. – Мінск : Беларуская навука, 2013. – 542, [1] с., [8] л. іл.

8. Стефанік, Василь Лист [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://velib.com/read_book/stefanik_vasil/. Дата доступу: 23.06.2017 г.

Ясюк І.В., магістр

Інститут літаратурознаўства ім. Янкі Купалы, Нацыянальна акадэмія навук Білорусі, Мінськ, Білорусь

«ІСТОРИЯ БІЛОРУСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ» МАКСИМА ГОРЕЦЬКОГО: ВПЛИВ ЧАСУ

Стаття присвячена місцю книги Максима Горьцького «Історія білоруської літаратуры» в тодішній літаратурній системі. Для аналізу выбрано декілька перевидань, що друкувались у Радянському Союзі і поза його межами. Досліджуються різничитання в оцінці поточного літаратурного процесу та аналізах творчості визначених авторів.

Ключові слова: М. Горьцький, «Історія білоруської літаратуры», літаратурний процес, цензура, ідеологія.

Yasyuk I., MA

Yanka Kupala institute of Literature, National academy of sciences, Belarus, Minsk

“HISTORY OF BELARUSIAN LITERATURE” WRITTEN BY MAXIM HARETSKI: THE INFLUENCE OF TIME

The article is devoted to the importance of the “History of Belarusian literature” written by M.Haretsky for the literary system of the time. Several reprints of it that had been published in the Soviet Union and abroad were chosen for the analysis. The article focuses on the discrepancies in the evaluation of the current literary process and on the analysis of works by certain authors.

Key words: M. Haretsky, literary process, censorship, ideology.

ГУНГАРИЗМИ В УКРАЇНСЬКИХ РОДИННО-ПОБУТОВИХ ПІСНЯХ ЗАКАРПАТТЯ

У статті на фольклорному матеріалі Закарпаття проаналізовано питання українсько-угорської мовної інтерференції, зокрема розглянуто гунгаризми в українських родинно-побутових піснях Закарпаття, їх функціонування і модифікації в іншій мовній системі. Серед лексичних запозичень найбільшим є процент іменників, менше прикметників, дієслів та ін. частин мови.

Ключові слова: Закарпаття, фольклор, українсько-угорські взаємовпливи, лексичні запозичення, іменники, прикметники, реалії.

Вивчення питань співіснування різних культур, національної ідентифікації, етно-фольклорних взаємовпливів, мовної інтерференції тощо набирає особливої актуальності в наш час, коли економічна глобалізація приводить до асиміляції культур і нівелювання національних особливостей народів, й разом з тим викликає зворотній процес акцентування власної ідентичності, спалахи етнічних та національних конфліктів.

Таким регіоном, де перетиналися шляхи різних культур в Україні є Закарпаття. Найчисленнішими етнічними спільнотами тут були і є українці-русини та угорці. Спільне сусідське проживання, спільні історичні події та діячі, численні контакти – все це відбилося в усіх царинах народної культури обох етносів, і зокрема у фольклорі, що є одним із найприкметніших виявів національного менталітету. Таким чином, до української усної словесності увійшло чимало угорських сюжетів та мотивів, персонажів, реалій, лексичних гунгаризмів, що переробилися, переплавилися, модифікувалися в іншій системі і серед іншого, прислужилися самотності закарпатського фольклору.

Метою нашого дослідження є аналіз угорських лексичних запозичень в українських родинно побутових піснях Закарпаття, їх функціонування і модифікації в іншій мовній системі.

Українсько-угорські міжмовні контакти досліджувало немало вчених, це В. Німчук, П. Чучка, П. Лизанець, І. Ковтюк, Ш. Бонкало, Е. Балецький, Л. Деже, І. Удварі, Є. Барань, І. Чернічко та ін. Основна їх увага спрямовувалася на лексичні запозичення. Барань і Чернічко свідчать: «Запозичення – найпоширеніший результат взаємодії мов. Найбільш проникливою для запозичень є лексико-семантична система. Лексичні запозичення є визначальними для всіх інших контактено-зумовлених мовних змін: саме вони зумовлюють фонологічні та морфологічні запозичення. На території Закарпатської області України угорсько-українські мовні контакти мають великі традиції» [1, с. 96]. Мадьяризм у місцевих говірках, тобто в живій народній мові, яка лежить в основі й фольклорних творів, присвячено низку фундаментальних праць професора П. Лизанця.

Дослідник виокремлює два шляхи, якими лексичні мадяризи проникали в українські говірки: усний і книжний. [6 с.79–82]. Він поділяє їх на 29 основних тематичних груп, одну з них складає фольклорна лексика. Найбільше запозичень – це іменники (85,3%), далі йдуть дієслова (8,8%), прикметники (3,2 %), прислівники (1,6%), вигуки (0,8%), сполучники (0,2%) частки (0,1%). Чисельників і займенників немає, виняток изир – тисяця [Там само, с. 107].

Кількість угризмів у народній пісенності варіюється в залежності від місцевості. Вищевказане співвідношення різних частин мови в запозиченнях загалом характерне і для пісенних зразків.

Передусім назвімо угорські власні назви та імена, такі як *Будапешт*, *Відик*, *Дебрецен*, *Дюла*, *Маріка*, *Пішта* та ін. У піснях назва країни *Угорщина* звучить також як *Мадярщина*, *Мадярія*, це слово постало від угорської назви країни та її мешканців (*magyar*), за допомогою українських суфіксів на позначення географічних назв. Відомою не лише в Закарпатті, а й поза його межами є лемківська пісня, де місто Дебрецен згадується як Дебречин. За народними оповідями, Дебрецен колись був Доброчином і заселений русинами.

Назви сучасних Ужгорода і Берегова у складі Угорщини передавалися як *Унгвар* і *Берегсаз*: «Буду їсти, буду пити, та ся буду бити / Та ся буду з *Берегсазу* з темниці дивити»; «Я обійшов всю країну, та ще й пів *Унгвару* / Та не міг им нігде знайти сьому личку пару». Самі назви – країна, місто, область теж можуть передаватися по-угорськи: *ország* (*ország* – країна), *varos* (*város* – місто), *вароський* (міський), *вармедя* (*vármegye* – область): У першому томі «Коломийок» В. Гнатюка в рубриці «Нації і племена» (с. 21) угорці згадуються як *Мадяр*, *Мадярка*, *Веньгир*, *Веньгерка*, *Венгерчуки*.

Персонажами закарпатських пісень є *Янчі*, *Маріка*, *Моріш*, *Пішта* та ін. Ці імена можуть перероблюватися на український лад, Імре стає *Імрієм*, Янчі – *Янчієм*. Зменшене від угорського *Дьордь* – *Дюрі* звучить у звертанні, в українському кличному відмінку як *Дюручку*, від нього утворюється збірне *Дюрове* тощо. Ім'я Мігай (*Mihály*) засвоїлося як Мігаль, тобто передається за транслітерацією, від нього похідні: «Ой *Мігаль*, люба мамко, *Мігаль-Мігалина* / Звили му ся кучерики аж до Раховина».

Друзі, приятелі іменуються як *цїмбори*, *чимбори*, *пойташі*, *пайташі*, *пайташечки*. Угорські слова «*сїмбога*», «*райтас*» (друг, приятель) дуже поширені в народній мові та фольклорі, від них походить чимало дериватів, в тому числі й дієслово *цїмборувати/ цїмборувати*: «...Ей у моїм городочку *шалата*, *шалата* / *Цїмборуймо чимборочко*, та взму тя за брата». Власне, словотворча активність перейнятих угорських слів, тобто активна участь слова в процесі словотворення на ґрунті мови-реципієнта, є ознакою його інтенсивного засвоєння, що ми бачимо на численних прикладах.

Як відомо, слова *газда* та *легінь* звучать органічно в українській мові й мають певну позитивну конотацію. Вони є давніми угорськими запозиченнями і прийшли в загальноукраїнський мовний фонд через Закарпаття. На Закарпатті спостерігаються їх похідні та видозміни, типа *ледінь*, *ледіні*, *газдик*, *газдувати*, *газдуський лігнік*, *дві дівки газдєські* та ін.

Українські пісні перейняли також такі звороти та рефрени угорських пісень, як *ігай-чугай*, *шарга рецеце* та ін.

Досить поширеними в народних піснях є назви традиційних професій – вівчаря та плотогона. Це *юас* і *бокораши*: «Тече-тече бистров річков зелена смерічка/ Имняйте, бокорашики, то наша Марічка»; «Ти, юасу молоденький, ци всі твої вівці /Я ти єдну виділила в лісі на долинци». Таким чином у фольклорі паралельно функціонують слова з однаковою семантикою – *вівчар* і *юас*.

Як уже згадувалося, найбільшим є процент запозичених іменників, в українських піснях вони часто вживаються на позначення побутових реалій. Так, існує чимало угорських назв частин одягу. Це *чизми* (*csizma* – чоботи), *капан* (*kalap* – капелюх), *кобат/кабат* (*kabát* – пальто чи піджак), *бунда* (*bunda* – свитка, шуба) та ін.: «Кумичко, кумичко, повічте кумові / Най ся не лакомлять на муй *кобат* новий»; «Сорочина *памутова*, рукава точині /На білому *легиньові* ни на ледачині» (*памут* – бавовна).

Часто в піснях поряд з діалектним словом *крисаня* вживається угорське слово *капан* як атрибут хвацького легіня, гуляки, капелюх якого прикрашений пір'ям або ж квітами, букетиком – *бокрейдою* (з угор. *bokréta* – букет квітів):

А я *легінь*, а я *легінь мадярський*
У мене *капан*, у мене *капан бетярський*.

За *капаном*, за *капаном* два перка
Що мі дала вчора вечер *фраїрка*.

(АНФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Ф 14-5, од. зб. 10, арк. 37).

Угорське словосполучення *чардаш-капан* означає зсунутий набакир капелюх з загнутими полями. Прощання з *чардашем-капаном*, й, відповідно, з запальними танцями та гулянками означає прощання з парубоцьким життям: «Ужемся уженив, ужемся потішив»/ *Ужем чардаш-капан* на клинок повісив». Водночас пір'я на капелюсі набирає негативних асоціацій в сув'язі з мадярськими пір'яниками, тобто жандармами, у яких на капелюхах теж стриміло пір'я.

Часто вживаним атрибутом вбрання є *чизми*, *чижемки* – чоботи, часто у піснях вони набувають конотації – парадні, святкові, до прикладу, в описі весільного одягу, танців: «Червені *чижемочки*, що ви наробили? / В Кречунові на помості трьопоти ходили». Чижмам протиставлено *бочкори* (постоли):

«Не буду ся женити...
Покля ем ся не оженил –
У *чижмочка* клоп, клоп,
А як ем ся оженил –
У *бочкорах* шльоп, шльоп.
Гоп цуп, цумундра...»
[4, с. 130].

Багато угорських назв зафіксовано в селянському побуті, описах садиби, хати, домашніх начинь, праці у полі та біля худоби тощо. По-угорськи звучать назви садових та городніх рослин, сама назва саду, городу – *керт*, *кішкерт* та ін. Народна пісенна естетика прагне до конкретності почуттєвого сприйняття, до точності й докладності визначень, як зовнішніх, фізичних (перш за все зорових і слухових), так і внутрішніх, психологічних. У наступних прикладах показано, що різні садові рослини набирають певної символіки в піснях, викликають різні почуття й асоціації: «...Такого мужа маю, як у *кирті* ружа /Я й сама такава, як *ружа кертова*»; «...У *кішкерті шалата*, красна дівка

багата /А ще краще худобна до роботи способна». У приготуванні закарпатських страв нерідко вживається капуста кольрабі, назва якої набула угорського фонетичного оформлення *каралаби* (karalábé), що в жартівливих піснях може римуватися з прикметником *криволабий*, тобто це двокореневе слово з української та угорської складової (láb – нога): «Ей капуста, капуста, самі *каралаби* / Бо деякі хлопці самі криволабі».

Згадані та подібні слова (*ружа, банда, сукня*), вочевидь, колись були запозичені угорської мовою зі слов'янських (чи інших) і набули в ній дещо відмінних семантичних значень. У свою чергу, перейняті місцевими говірками, вони можуть вводити в оману читачів та слухачів з інших регіонів. У перекладознавстві ці слова називають удаваними друзями перекладача, адже в українській мові вони мають інші значення. Це *сукня* (szoknia – спідниця), *банда* (banda – ансамбль, група музикантів), *пушка* (puska – рушниця): «Полонина зашуміла, а бук розвивався / У Воловім *банда* біла, коли м відбирався».

У постійних епітетах іменник чи прикметник може субституюватися угорським відповідником, так, за аналогією з *сивими волами* побутує вираз *сива марга* (marha – худоба): «Полонина зелененька, полонина красна / Та на тобі полонино сива *марга* пасла».

У піснях, здебільшого жартівливих, знаходимо таких тварин як *мачка* (macska – кішка), *мацур* (кіт), *мача* (кошеня), *кутя* (kutya – собака), *сомар* (szomár – осел). Цікаво, що *мацур* утворилося по аналогії з угорським діалектним «kasor» – кіт, а *мача* від *мачки*:

Купив циган *сомаря, сомаря, сомаря,*

Вби циганка орала, орала, орала.

Ой, Марічка, чічері, чічері, чічері

Розчеси ми кучері, кучері, кучері.

Ей, загудь ми, гудачку, заріжу ти *мачьку,*

Кедь ти буде мало, ей, кедь ти буде мало,

Ще й з *коцура* сало.

[5, с. 35].

П. Лизанець зазначав: «Морфологічне оформлення запозичених іменників полягає в розподілі їх по родах, типах відмінювання української мови і визначається двома основними факторами: 1) закінченням слова в мові-джерелі; та 2) аналогією чи впливом найбільш характерних моделей словотворення і словозміни української мови» [6, с. 132]. Характерним зразком такого оформлення є угорське слово *кочі* (kocsi – віз), яке має численні деривати. Невластиве для української мови закінчення подовжується, додаються українські афікси й утворюється – *кочія/ кучія, кучіга, кучішка*, відповідно, жіночого роду (в угорській мові взагалі немає родів), паралельно може вживатися голосний «о» чи «у» в початковому складі слова. У фольклорі лексема є доволі поширена, у даному випадку вона входить до традиційного коломийкового зачину: «Горі селом, долі селом бігала *кучішка* / Хіба й умру, та не буду да чия невістка»; «Горі селом, долі селом бігала *кучія* / Як не будеш, дівко, моя, не будеш нічия». Без змін з мадярської перейнято назву візничі – *кочии*.

По-угорськи звучать і номінативи багатьох господарських знарядь, предметів, домашніх начинь тощо. В одній жартівливій пісні співаночки уявляються засмаженими в каструлі – *лабоші*, їх так багато, що вистачить на *мажу* (з угор. mázsa – центнер, тут – велика кількість): «Тільки у ня співаночок було би на *мажу* / Як ся буду вмирати, всі в *лабоші* засмажу». У застільних піснях часто згадують угорську фруктову горілку – *паленку* /

палінку та доволі поширене в краї найменування бокала, чарки, склянки – *погар* (rohár): «*Погарчику* кришталевий, візьму тя за вушко / Будь здорова, миленькая, будь здорова, душко»; «Пийте, хлопці, *паленачки*, пийте, хлопці, руму/ Пийте, хлопці, що хочете, та лем до розуму».

Звучить у піснях і мотив загубленої люльки, чубука, чи *сівара* (szivár), *ponisара* (píroszár), в останньому слові спостерігаємо інверсію. За аналогією до люльки утворилася й *ponisарка*: «Уженився Николай, узяв *ponisарку* / Николай мав *ponisарку*, Николайка *файку*». Тут *ponisарка* римується з іншим запозиченим словом – *файка* (з польськ.). Тютюн теж має угорський відповідник – *доган* (з dohány):

Набагато рідше трапляються іменники на позначення абстрактних понять. «Szerencse» (серенче) в угорській мові означає удачу, везіння, інше слово «boldogság» (болдогшаг) – щастя. Дана лексема реформується засобами мови-приймача у різних версіях: *сиринча*, *серенча*, *сиринчиця*, *серенчочка*, *серенчливий*, в українському фольклорі лексема конотується також як щастя: «Та із дуба зеленого паде жиру доста / Я *сиринчиці* не маю, а тяготи доста». «Горі, сонічко, горі, вейся, віночку скорі / На ладку головоньку, дай, Боже, *серенчонку*».

У народній пісенності спостерігаємо значно менше переймань інших частин мови, окрім іменників, це пояснюється, вочевидь, тим, що запозичуються передусім назви релігій, понять, які часто мають свою специфіку порівняно з традиційними словами і виконують, таким чином, термінологічну функцію. Дієслова і прикметники мають значно більш обмежений діапазон номінацій.

Поширеними дієслівними мадяризмами в українській усній словесності є такі дієслова як *банувати* – сумувати, тужити за кимось (від угор. інфінітива bánni): «Оддам я ся оддам, хоч я *побаную* / Хай я *газдуського* хліба покуштую»; «Не *бунуву*, миленький, за тобов / Та я тебе, дівко, любив, та буду любити». Від цього дієслова творяться й інші частини мови: прислівник – «Ой мі буде *банно!*»; іменник – «Ой на горі винобраня, / Буде за мнов *банованя*». Дієслово *біровати* походить від одного із значень угорського «bírti» – могти: «Доки буду *біровати* помалу ходити». Часто трапляється вираз «нич», що є перекрученим від «níncs» – нинч, тобто немає: «*Янічева* жона, ой ся заболіла / *Янчій* тото *нич* не вірить / В тебе, душко, *нич* не болить». Паралельно побутує вислів *не є – у мене не є* тощо.

Запозичені прикметники рідко зберігають початкову форму, набираючи звичної для української мови фонетичної та морфологічної будови. Так, від угорського слова *pići* (рісі – малесенький) утворюється *піціцький*, напр. *ротик піціцький*. Від слова *rendes* (rendes – правильний, гарний) – *рендешистий*, від *cifra* (сіфра – яскравий, розмальований) – *цифрований*, від *család* (család – сім'я) – *чаладійський*: «Капуста, капуста широкого листа / Бо в нашого газди *рендишисті* вуста».

Угорські прикметники можуть вживатися в українській мові як іменники і як прикметники: «Фраїрове давні, то сьте були *файні*, / А ви теперішні *гунцутти*, *гамішні*»; «Скочив пєс у овєс, а сука в татарку / Не дай мене, мати, за леда *битангу*». Тут угорське *гунцут* (huncut) означає хитрий, *гаміш* (hamis) – нещирий, *бітенга/битанга* (bitang) – підлий, низький.

Крім прикметників і дієслів подибуємо інші частини мови. До прикладу: *бізувно*, *бізувне* (звичайно, безперечно, безсумнівно) від угорського «bízik» (надіятися,

вірити, бути впевненим). Часто вживається прислівник *шуга* (*suha*) – ніколи: «А я тебе, *легінику*, не любила *шуга*, / Бо не знала, *легінику*, що є в тебе друга».

Приклади запозичення цілих висловлювань наводить у своїй статті П. Милославський, пісні ці були опубліковані в тогочасній періодиці [7, с.63]: «Закувала зозулиця, та сіла на ганок./ Забвимаєся поклонити: Йов регелт киванок» (у пер.: доброго ранку). «Та я свою блявину прилер горы муром, та надыйшов мадариско: Міт чіналс іт уром?» (у пер.: що ти тут робиш, пане?).

Угорська лайка «хай іде до дідька!» у пісні реформована незначною мірою: «Та не буду жито жати, бо жито зелене /*Та не піду за мадяра, еде мег офене!*». У наступній фразі обіграно синонімічні форми дієслів (українське – діалектне): «Закукула зозулиця та сіла на дуба / Мадяр каже: «*Дере іде*» / Я йому «*Пої сюда*».

У творах майже не зустрічаються числівники, окрім *тисяча* (езер) на позначення великої кількості: «Ой сорочки немає, тільки ноговиці, / Треба б йому по п'ять езрів та красної вданиці», тут згідно з правилами українського відмінювання випадає голосна «е».

Отже, процес угорсько-української мовної інтерференції характеризується гетерохронністю, запозичення відбувалися в різні історичні відтинки. У жанрі родинно-побутової народної поезії зафіксовано чимало лексичних гунгаризмів. Найбільше лексичних переймань іменників (переважно побутових реалій та номінацій дійових осіб), значно менше дієслів і прикметників, незначна кількість інших частин мови. Запозичені слова лише частково лишаються незмінними, а загалом оформлюються згідно з фонетичними та морфологічними законами української мови. Це є свідченням того, що процес входження угорських слів є активним, засвоєння відбувалося інтенсивно, про що також говорять такі ознаки, як отримання ними нових конотацій, входження перейнятих лексем до фразеологізмів, широке використання їх у мові-приймачі та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барань Є., Чернічко І. Дослідження українсько-угорських міжмовних контактів у Закарпатському угорському інституті ім. Ференца Ракоці II // *Acta Beregsasiensis*. – 2009. – №. 1. – С. 91–112.
2. Гнатюк В. Коломийки // *Етнографічний збірник*. – 1905. – Т. 17. – 259 с.; 1906. – Т. 18. – 315 с.; 1907. – Т. 19. – 254 с.
3. Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – Москва: Университетская типография, 1878. – Т. I–III.
4. Де-Воллан Г. А. Угро-русские народные песни. – С.Пб.: Типография министерства внутренних дел, 1885. – 261 с.
5. Колесса Ф. Народні пісні з Підкарпатської Русі // *Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді*. – Ужгород, 1938. – Т. 13–14.
6. Лизанец П.Н. Венгерские заимствования в украинских говорах Закарпатья: Венгерско-украинские межъязыковые связи. – Будапешт: Изд-во АН Венгрии, 1976. – 683 с.
7. Милославський П. Війна в руській народній пісні // *Зоря-Најнал*. – 1943. – Рочник III. – Ч. 1–4. – С. 328–358.
8. Мушкетик Л.Г. Фольклор українсько-угорського порубіжжя. – К. : Український письменник. – 2013. – 496 с.

9. Народні пісні подкарпатських русинів / зобр. Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. – Ужгород: Подкарпатське Об'єднання Науковців, 1944. – Ч. I. – 112 с.

Мушкетик Л.Г., доктор філологічних наук, ведучий научний співробітник
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Ф. Рильського
НАН України, Київ

ГУНГАРИЗМЫ В УКРАИНСКИХ СЕМЕЙНО-БЫТОВЫХ ПЕСНЯХ ЗАКАРПАТЬЯ

В статті на фольклорному матеріалі Закарпаття проаналізовано питання української-венгерської мовної інтерференції, зокрема розглянуто гунгаризми в українських сімейно-життєвих піснях Закарпаття, їх функціонування та модифікації в чужій мовній системі. Серед лексических запозичень найбільш поширеними є іменники, менше прикметників, дієслів та ін. частин мови.

Ключові слова: Закарпаття, фольклор, українська-венгерські взаємодії, лексическі запозичення, іменники, прикметники, дієслівні реалії.

Mushketyk L.G., doctor of Philology
NAScU, Kyiv, Ukraine

HANGARISMS IN THE UKRAINIAN FAMILY-HOUSEHOLD SONGS OF TRANSCARPATHTIA

The article deals with the issues of Ukrainian-Hungarian linguistic interference in the folklore material of Transcarpathia, in particular, the hangarisms in the Ukrainian family-household songs of Transcarpathia, their functioning and modifications in another language system are considered. Among lexical borrowings, the highest percentage is nouns, there are less adjectives, verbs and other parts of the language.

Key words: Transcarpathia, folklore, Ukrainian-Hungarian interactions, lexical borrowings, nouns, adjectives, realities.

УДК 821.112.2–31.09

Ванденко О., старший викладач
Мелітопольський держ. пед. ун-т ім. Б. Хмельницького, Мелітополь

РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ФРІДРІХА ГЕЛЬДЕРЛІНА У ТВОРІ П. ГЕРТЛІНГА «ГЕЛЬДЕРЛІН»

У статті аналізуються особливості сприйняття образу відомого німецького поета доби романтизму Фрідріха Гельдерліна сучасним письменником.

Ключові слова: рецепція, образ, романтизм, художня біографія.

© Ванденко О., 2017

У 1960–80-ті роки в культурному колі німецьких письменників спостерігається тягіння до свідомого засвоєння та введення до естетичного обігу сучасності літературного доробку минулого, зокрема до романтизму.

Особистість і творча спадщина Фрідріха Гельдерліна (1770–1843) незмінно приваблювала увагу багатьох зарубіжних та вітчизняних діячів літератури і культури Німеччини. Ім'я великого поета, письменника, драматурга кінця XVIII – початку XIX ст. у сучасному літературознавстві знаходиться в особливій духовній і культурній аурі. В останні роки помітно зростає інтерес до постаті відомого німецького поета – як серед читачів, так і серед літераторів (П. Вайс [1], Г. Вольф [2]), його особистість та творчість стали предметом багатьох досліджень відомих науковців (В. Кірхнер [3], В. Кудсцус [4], Б. Лангнер [5], Л. Ріан [6], Р. Трайхлер [7]). На необхідності об'єктивного перегляду творчої спадщини письменника наголосив Ф. Фольхардт [8], зауваживши, що практично всі твори Ф. Гельдерліна (зокрема «Гіперіон») потребують нового осмислення. Попри величезну кількість написаного, проблема вивчення особистості і творчості видатного поета містити ще багато невирішених питань, тому є актуальною і потребує подальшого вивчення. Таким чином, мета нашої розвідки – проаналізувати особливості рецепції поетаті митця минулої епохи письменником ХХ ст.

Твір Петера Гертлінга «Гельдерлін» («Hölderlin», 1976) висвітлює різні аспекти життя і творчості Ф. Гельдерліна як перехідної постаті, талан та доля спадщини якої були відверто драматичними як при житті, так і після смерті. Видатна людина минулого цікавить сучасного письменника в багатьох проявах: у зв'язках з обставинами і оточенням, в характері творчої діяльності, у її приватних уподобаннях, особливостях поведінки тощо. Гертлінг створює трагічний образ одного з великих предтеч романтичного напрямку на тлі минулого, відтворює особливості переконань та поглядів поета, визначка духовного життя Німеччини напередодні утвердження романтичного руху. Досліджуючи роман Гертлінга, У. Райнхольд дійшла слушного висновку, що Гельдерлін «зображений у соціальних і психологічних детермінантах свого становлення і краху, в контексті німецької історії» [9: 246].

Звернувшись до архівів, ретельно опрацювавши їх, автор виявив маловідомі сторінки літературної діяльності поета, заново прожив події його життя. При цьому великий фактичний, у тому числі мемуарний матеріал у своєрідному художньому трактуванні Гертлінга органічно переходить в дослідницький, що створює ауру причетності до лабораторії генія, дає можливість автору книги розглянути і піддати аналізу як особливості творчості видатного поета, так і простежити непересічні грані його приватної та суспільної особистості, збагнути глибокі зв'язки його феномену з політичним, суспільним та культурним життям Німеччини тих років, і в такий спосіб обґрунтувати таїну душі, наскільки обдарованої, настільки ж і самотньої та незбагненої для сучасників.

Оповідач пропонує акцентовано прагматичну, сфокусовану на діалозі «Гельдерлін – я» і водночас максимально вільну від упереджень, власну концепцію, яка пояснює читачам Ф. Гельдерліна відверто з погляду Гертлінга, але маніфестує також щире прагнення до найбільш можливої об'єктивності. Зрозуміло, що об'єктивність біографічної манери оповідача Гертлінга широко використовує модус втручання власної оцінної призми в матеріал, що подається. Переважаючи авторську характеристику з фактами із біографії героя, з його спогадами і внутрішніми мовленнями, письменник вводить конструктивний

елемент сприйняття досвіду минулого та індивідуальних надбань його геніїв: діалог «я» – «він» проблемно навантажується і забарвлюється сучасними сенсами. Розробляючи нарис про Гельдерліна, гіпотетичне «я» Гертлінга висуває припущення і спростовує їх, оповідач викладає динамічну концепцію зв'язків творчих особистостей, реалізовану всередині заперечення і утвердження: «Можливо, це було так. Ні, так це теж не було. Він прислухався до світу інакше, ніж я. Світ був тихішим, мав інші шорохи» [10: 72]. Важливий семантичний маркер півтонів (Geräusche) свідчить про підвищену увагу до потаємних і неявних, зовні прихованих смислів та форм буття, які не відразу оприявлюються спостерігачеві, а потребують ретельно дослуховування й проникнення.

Згідно з точним теоретичним зауваженням М. Бахтіна щодо самовизначення автора, «дієво і значимо не ставлення автора до матеріалу, а ставлення автора до героя. Цим визначається і позиція автора – носія акта художнього бачення і творчості в події буття» [11: 174]. Сучасного письменника-біографа цікавить неординарна особистість, зокрема митець і проблема нерозуміння його оточенням. Автор не редує різносторонньої картини існування письменника минулої доби: приватне життя, художню творчість, суспільну діяльність Гельдерліна, він пропускає через призму свого підкреслено персонального бачення, розглядає всі події, як великі, так і другорядні, повсякденні, вибудовуючи таким чином власну особистісну стратегію оцінки минулого з погляду «події буття».

У творі наскрізна увага зосереджується на символіці лику – зовнішньому портретуванні поета. Про вигляд Ф. Гельдерліна письменник дізнався з фотографій (малюнків), які збереглися, завдяки зусиллям попередників: «Немає його портретів у сім років. Вперше він був намальований тільки у шістнадцять років. Сьогодні ми мали б купу фотографій. Гельдерліни, Гоки фотографували б свою хроніку як інші родини. Менший, найменший, у кутку, таким був ти. А чоловік сміється та дивується на догоду старій люблячій матері» [10: 17]. Знайомлячи читача з головним персонажем роману, Гертлінг спочатку подає портретну характеристику героя, що також відповідає вимогам «правильної» хронікальної послідовності жанру. Примітно стрибкоподібне звертання до сьогодення, порівняння минулого з сучасністю, безпосередній відвертий діалог з персонажем із перспективи майбутнього: «Таким був ти», що немовби відживлює давнину і встановлює приватні, майже інтимні стосунки з невмирущим портретованим.

У сприйнятті зовнішності головного героя ретельно виписана кожна риса, що допомагає уявити неповторний образ, у процесі створення якого письменник відступає від поверхового замилювання: «У нього були карі очі, русяве волосся. Його чоло було високим та прямим. Нижня губа виступала. А зарубку на масивному підборідді зображував кожний» [10: 18]. Гертлінг вивчив майже усі доступні йому портретні зображення Гельдерліна, які він порівнював між собою, виявляв спільні риси та встановлював часові й вікові відмінності. У портретах, створених різними художниками, повторюються певні характерні деталі: зарубка на підборідді, хвилясте довге волосся. Відтворюючи засобами словесності зовнішність свого героя за картиною невідомого художника, письменник акцентує увагу на очах поета, про які, наголошує автор, багато хто стверджуватиме, що це «очі інтровертної людини, вразливої» [10: 55]. Біограф відзначає «die sehr lange Nase» [10: 55], «der Mund ist auf diesem Bildnis, unter einer kurzen Oberlippe, klein» [10: 55], «die Herbe im kräftigen Kinn» [10: 55]. Він підсумовує ефект: це «прекрасне обличчя, майже перебільшено просвітлене» [10: 55], як дехто вважав, справляє враження надлишкового

впливу. І кожен подальший портрет поета оповідач, захоплений антропологією іміджу генія, не залишає без особистого коментарю: «Я думаю, що він був блідим, мав тонку віскову шкіру, на відміну від інших хлопців. Але я не хочу перебільшувати його тендітність» [10:18]. Можна зробити висновок, що на думку відверто особистісного оповідача Гертлінга портретів генія не може бути забагато, адже зовнішність непевна, оскільки вона відображає мінливий стан душі. Гертлінг пояснює, що дуже складно описувати колишній портрет поета, бо чим більше він про нього дізнається, тим більше він від нього вислизає («Je mehr ich über ihn lese, desto mehr entgleitet er mir» [10: 55]). Але окрім складнощів візуалізації автор матеріалізує у своїй уяві також і його голос («Ich möchte seine Stimme hören» [10: 55]). Письменник відчуває його тихим, високим, навіть писклявим. Пізніше, як зазначає автор, він змінюється на сонорний, а в роки перебування в Тюбінгені його голос перетвориться на шепіт («Ich höre sie, wenn ich das Bild ansehe, hell, ein wenig fistelig, immer leise. Später wird sie sonorer, sicherer werden. Aber am Ende, in Tübingen, wird sie wieder flüstern» [10: 55]). Таким чином, засади реконструйованого образу кориняться в реальному житті тією ж мірою, як і в авторському осмисленні: «Він дуже охайний, однак він забувається у грі, тоді жилет і брюки до колін забруднюються травою» [10: 18]. Портретна динаміка своєрідно доповнюється впродовж усього твору. Із багатства, здавалося б, різноманітних свідчень та сукупності вражень вимальовується образ надзвичайно характерний і цілісний. Лик митця вбирає зовнішні зміни, вікові, а також і внутрішні душевні метаморфози. На початку твору поет представлений як вразливий юнак, наприкінці – самотня людина, божевільний старий. Так автор зосереджує увагу на владній лінії долі, адже Гельдерліну багато чого довелося пережити, його індивідуальне життя несе печатку незбагнених глибин духу, спроектованих на мізерність і безвихідь німецьких соціокультурних подій.

За оцінкою манерою оповідача Гельдерлін для нас – особливий, неповторний, навіть унікальний («der Einzige» [10: 499]) у колі тогочасних діячів, саме так побачив і зобразив його сучасний письменник: «Und so habe ich ihn, erzählend, verstanden» [10: 499]. Внутрішня суперечність поета подана як неминуча або навіть фатальна доля митців, вона виникає в результаті незбіжності ідеального світу мрій, того, на що він сподівається, із тим, що відбувається насправді, – гармонійний, але уявний світ душі різко дисонує з життєвою конкретикою.

Простежимо запропонований у книзі значеннєвий ряд, що слугує для характеристики поета. Фрідріх Гельдерлін у зображенні Гертлінга – «мовчазний» [10: 79], «меланхолійний» [10: 55], «спокійний» [10: 104], автор порівнює його з Аполлоном [10: 84], для нього він «мрійник, фантазер» [10: 227], «віддалений від цього світу» [10: 86], «прибулець» [10: 186]. Далі він називає його бідним, безумним поетом («Der arme Hölderlin. Der wahnsinnige Dichter» [10: 503]). Оповідач повідомляє, що у сприйнятті оточення він був сентиментальним («Empfindsamer»), незрозумілим порушником конвенцій («Verletzer»). Сторонні вважали його зарозумілим студентом («ein hochmütiger Student»). У відповідності з народною мудрістю «вустами малюка віщує істина», Генрі, син Сюзетти, відчуває його винятковість, називаючи його «інакшим» («Du bist ganz anders, Hölder» [10: 378]). Автор не схильний прикрашати характерологічну палітру багатогранної постаті поета, він намагається спонукати читача до різнорідних оцінок і провокує неоднозначне ставлення – від співчуття, здивування до, можливо, засудження чи певного несприйняття,

оскільки оповідач свідомо не приховує його недоліки і переваги. У результаті перед нами постає не ідеалізований гладкописний портрет, а образ живої людини зі своїми вадами. Отже, психологічне споглядання Гертлінга виділяє такі риси характеру героя, як скромність, меланхолійність, мрійливість, людинолюбство, безкорисливість, доброта, вихованість, покірливість, відданість своїй справі, але також і дратівливість, зарозумілість, впертість, нерішучість. У його інтерпретуванні відмічено перш за все прагнення митця до самовдосконалення, духовної незалежності думок та почуттів.

Гельдерлін не обходить драму зіткнення з класиками-олімпійцями, адже дана ланка на загальне визнання позначила низхідний рух та кризу самооцінки поета. Якщо Ф. Шиллер розпізнав його поетичний талант, то Гете, як на повідомлення оповідача, сухо порадив йому «писати короткі вірші» [10: 273]. Гельдерлін не намагався спростувати чи подолати даний вирок, він одразу прийняв його як фатальний і остаточний. У трактуванні сучасного письменника поет не підносив себе над іншими, нікому не заявляв претензій, а також не засуджував людей за те, що вони в усьому звинувачували зовнішні обставини. Хоча він жив у тих самих умовах, проте суттєво відрізнявся від оточення і займав більш виважену і принципову позицію – намагався залишатися внутрішньо вільним від особистих упереджень. Біограф переконливо показує, як із плином часу все більше він фатальним чином заглиблюється в себе. Письменник наголошує, що Гельдерлін постійно перебував в опозиції до оточення, він наштотувався на недовіру, але не примушував себе долати непорозуміння у ставленні до себе – в тому числі близьких та рідних йому людей. Так, мати не підтримала сина у його бажанні перейти з теологічного на юридичний факультет, притому до сутності природи поета належало підкорення, – він не опирався і не наважився піти проти волі рідних. Соціопсихологічна залежність духовно цільної людини від середовища, від «духу часу», інколи навіть руйнівна, – саме це прозріння реальні та міжособистісних стосунків минулої доби покладено в основу характеру героя.

Гельдерлін, побачений крізь призму зору Гертлінга – це людина, яка не знаходила себе у реальній дійсності, і, можливо, йому не залишалося нічого іншого, як «сховатися» у внутрішній вежі. Ізоляція поета могла означати, що він намагався реалізувати своє покликання неявно, у тайнах творчого життя, прихованого від чужих очей та дозвольного глузду. Незважаючи на вбогість німецьких обставин, поет надихався ідеями Великої французької революції і покладав надії на краще. Гертлінг переконливо показує, що Гельдерлін переживає хворобливий розрив з сущим, він відчуває себе відчуженим від життя, збайдужілим, апатичним, безпристрасним і морально самотнім навіть серед рідних і друзів, найближчих до нього однодумців: «Він – не політик, він зрозумів би у справах дуже мало, він – зацікавлений глядач, який бере участь, не більше» [10: 382]. Біограф викладає важливу для ХХ ст. думку, нібито підказану фактами життя поета, про те, що процес соціополітичного визрівання «я» почасти зумовлював процес поетичного становлення. На думку біографа, свої найкращі твори Гельдерлін створив у період своїх найбільш «політично позначених» роздумів та дій.

Основною рисою особистості Ф. Гельдерліна, за Гертлінгом, була надмірна вразливість, його виняткова занепокоєність, що породжувала нездатність чинити опір долі, невіра в майбутнє. Він прагнув до щастя, але так і не знайшов його. При тому позиція Гертлінга – не концептуальна ретроспективна оцінка, – він подає об'єктивне спостереження драматичного розвитку долі митця і визнає неминучість її рокового характеру.

Письменник розгортає цілісну систему подій, він спонукає читача збагнути внутрішній світ героя з характеру його поведінки та вчинків, з типу стосунків з людським середовищем, найближчим оточенням зокрема. Вчинки Гельдерліна, за концепцією Гертлінга, характеризують його як людину-максималіста, з сильним почуттям обов'язку, вірного дружбі і високому коханню. Таким чином, перед нами збільшений завдяки пильному ставленню біографа образ-портрет яскравої, талановитої людини, яка попри все здійснила своє велике призначення. Постать поета композиційно складна – не ізольована, а включена у широке тло епохи, у панораму історичних подій його довгого життя.

Отже, вивчивши безліч архівних документів, щоденників, автор зосередив свою пристрасну увагу на формуванні характеру, створенні психологічного портрету Гельдерліна на тлі соціокультурної атмосфери тих часів. Примітно, що постать поета письменник ХХ ст. розглядав рельєфно, різнобічно як явище культурно-історичне, філософське, естетичне та психологічне. Образ Ф. Гельдерліна створений Гертлінгом на основі глибоко продуманого аналізу складного особистого життя поета. Характеристика головного героя твору синтезується читачем шляхом аналізу фактів, їх співставлення та переосмислення. Звідси у тканину оповіді проникає аналітичність. Тобто, суб'єктивний оповідач не просто констатує, перераховує факти, про які він дізнався, а подає підкреслено власне розуміння, осмислення прочитаного, висуває різні версії ймовірних подій не тільки в житті героя, а й, ризикнемо припустити, в історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Weiss P. Hölderlin. Stück in zwei Akten / Peter Weiss. – Berlin : Henschelverlag, 1977. – 192 S.
2. Вольф Г. Бедный Гельдерлин / Герхард Вольф // Встреча. Повести и эссе: сборник. – М. : Радуга, 1983. – С. 165–253.
3. Kirchner W. Hölderlin : Aufsätze zu seiner Homburger Zeit / Werner Kirchner. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. – 142 S.
4. Kudsus W. Versuch einer Heilung. Hölderlins spätere Lyrik / Winfried Kudsus // Hölderlin ohne Mythos / Hrsg. von Ingrid Riedel. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1973. – S. 18–33.
5. Langner B. Hölderlin und Diotima : eine Biographie / Beatrix Langner. – Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel-Verl., 2001. – 226 S.
6. Ryan L. Zur Frage des 'Mythischen' bei Hölderlin / Lawrence Ryan // Hölderlin ohne Mythos / Hrsg. von Ingrid Riedel. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1973. – S. 68–80.
7. Treichler R. Friedrich Hölderlin : Leben und Dichtung, Krankheit und Schicksal / Rudolf Treichler. – Stuttgart : Verlag Freies Geistesleben, 1987. – 248 S.
8. Vollhardt F. Natur, Recht, Staat. Problemkonstellationen in Hölderlins Hyperion / F. Vollhardt // Die Literatur und die Wissenschaften 1770 – 1930: Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag / K. Richter, J. Schönert, M. Titzmann. – Stuttgart : M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, 1997. – S. 71–106.
9. Райнхольд У. Литература ФРГ / Урзула Райнхольд // История немецкой литературы в 3-х томах. Т. 3 / под. общ. ред. А. Дмитриева. – М. : Радуга, 1986. – С. 243–246.
10. Härtling P. Hölderlin / Peter Härtling. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. – 522 S.

11. Бахтин М.М. Проблема автора / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / Бахтин М.М. – Москва : Искусство, 1986. – С. 172–191.

Ванденко О., старший преподаватель

Мелитопольский гос. пед. ун-т им. Б. Хмельницкого, Мелитополь

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ФРИДРИХА ГЕЛЬДЕРЛИНА В ПРОИЗВЕДЕНИИ П. ХЕРТЛИНГА «ГЕЛЬДЕРЛИН»

В статье анализируются особенности восприятия образа известного немецкого поэта этой эпохи романтизма Фридриха Гельдерлина современным писателем.

Ключевые слова: рецепция, образ, романтизм, художественная биография.

Vandenko O., senior teacher

Bohdan Khmelnytskyi state pedagogical university, Melitopol

THE RECEPTION OF FRIEDRICH HÖLDERLIN'S IMAGE IN P. HERTLING'S WORK «HÖLDERLIN»

The article analyzes the peculiarities of perception of Friedrich Gelderlin's image, the well-known German poet of the romanticism period, by the modern writer.

Key words: reception, image, romanticism, artistic biography.

УДК 821.161.2.09(092) Залесский + 821.161.3.09(092) Сырокомля

Воробей М., аспирант

Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь

МАЛЫЕ ФОРМЫ ЛИРО-ЭПОСА БОГДАНА ЗАЛЕССКОГО И ВЛАДИСЛАВА СЫРОКОМЛИ

В статье рассматриваются малые формы лиро-эпоса польскоязычных писателей Богдана Залесского и Владислава Сырокомли в русле национальных проявлений восточноевропейского романтизма в период между восстаниями 1830 – 1831 и 1863 – 1864 гг. Основанием для сопоставления в первую очередь являются думы Богдана Залесского и гуторки (польск. gawędy) Владислава Сырокомли. Приведены выводы о жанровой близости названных форм.

Ключевые слова: малые стихотворные формы, дума, гуторка, литература на польском языке, романтизм, лиро-эпос.

Романтизм как художественный метод литературы, распространяясь с запада на восток Европы, приобретает все новые черты, трансформируясь во времени и пространстве. Обоснованное, хотя и достаточно условное, разграничение романтических школ выводится традиционно на основании национальной принадлежности и тематического

© Воробей М., 2017

принципа. Таким образом, к примеру, возникают «украинская школа польского романтизма», «украинская школа русского романтизма», «литвинская» или «белорусская школа польского романтизма», выделенные в восточноевропейском литературном пространстве XIX столетия [2: 146–147]. Стоит учесть еще одно условие – языковой аспект. Опыт истории белорусской литературы, впрочем, не единственной в этом отношении, наглядно демонстрирует многоязычие письменной традиции, что обусловлено преимущественно общественно-политической ситуацией.

Следует отметить, что период между восстаниями XIX столетия, а именно 1830 – 1831 и 1863 – 1864 гг., выделяется исследователями как чрезвычайно плодотворный в создании произведений кратких, «легких» и с нерегулярным определением жанра, – например, можно встретить подобное мнение у Кшыштофа Стэмника [14]. К таким произведениям относятся «гуторки» Владислава Сырокомли и думы Богдана Залесского (возьмем на себя ответственность сослаться на маркировку «историческая дума» на основании исследования Юзефа Третьяка), которые и станут предметом рассмотрения данной статьи, в первую очередь, с точки зрения жанровой и тематической принадлежности.

Разработка украинской национальной тематики характерна для польскоязычных писателей как раз в пределах вышеупомянутой «украинской школы». Представителями ее считают писателей украинского происхождения, среди которых традиционно называют Северина Гощиньского (польск. Seweryn Goszczyński, 1803 – 1876), Богдана Залесского (польск. Józef Bohdan Zaleski, 1802 – 1886), Антония Мальчевского (польск. Antoni Malczewski, 1793 – 1828), Михала Чайковского (Michał Czajkowski, 1804 – 1886). Уместно будет напомнить о том, что к названной «школе» причислялись писатели как украинского, так и польского происхождения, которые раскрывали в своих произведениях украинскую тематику [4: 186]. Объединяет этих писателей использование в своем творчестве мотивов истории украинского народного движения за свободу, а также украинского фольклора. [6: 521]. Следует сказать о том, что некоторые произведения названных писателей переводились на украинский или русский языки, популяризовались в печати, что содействовало распространению представлений об Украине, ее истории и устном народном творчестве. Тем не менее, к «украинской школе» от ее истоков и до современности отношение в литературном мире неоднозначное. Еще в конце XIX века Иван Франко после смерти Богдана Залесского в 1886 году писал о «школе» следующее «“Украинская школа” в какой-либо чужой литературе уже не может быть; “украинская школа” в польской литературе по своим основным мыслям была и осталась больше чуждой украинскому народу, чем, к примеру, школа литовская. Литературное, опосредованное ее влияние на интеллигенцию в определенных взглядах был существенен, однако и то более негативно, нежели позитивно: пример поэтов польских той школы более указывал на то, как не нужно писать для украинского народа, нежели как нужно» [6: 133].

Юзеф Богдан Залеский (1802 – 1886) родился в деревне Богатырка Киевской губернии. Детство и юность писателя прошло на Украине, учился в базилианской уездной школе в Умани, где познакомился с Северином Гощиньским и Михалом Грабовским. Позже переехал в Варшаву. До конца 1830-х годов прожил в Галиции. Окончил курс Варшавского университета. После 1830 года Залеский эмигрировал во Францию [15: 3–13]. Истоки его творчества лежат в «наследовании украинских песен, дум, в них предстает эглический и идилический образ Украины» [2: 147].

Людвик Кондратович, известный читателю под псевдонимом Владислав Сырокомля, пришел в литературу как представитель позднего романтизма, которого традиционно причисляют к литвинско-белорусской школе. С точки зрения польских исследователей, Владислав Сырокомля в значительной степени был последователем Адама Мицкевича и других писателей романтизма. Следует отметить, что в творческом наследии писателя выделяются черты других литературных влияний, на что обратила внимание белорусский исследовательница Ирина Бурделева: «Творчество В. Сырокомли, по нашему мнению, полистилистическое. Рядом с романтической масштабностью образов, укрупненными чувствами персонажей, реалистичными зарисовками действительности наблюдается чувствительность, умиление, идиллическое ощущение природы, идеи естественного равенства человека, характерные для идеологии и художественной практики сентиментализма» [1: 39].

Владиславу Сырокомле пришлось прожить короткую, но богатую на события жизнь, при этом практически все время писатель находился на территории современной Беларуси, что, безусловно, повлияло на его творчество. Писатель вошел в историю белорусского литературы в амплу «лирника деревенского» за близость к народной традиции. Авторское видение жизни простого человека формировалась через опыт длительного существования с крестьянством, через изучение фольклора. Наиболее ярко проявляется дружелюбие к крестьянину в стихах и гуторках («гавэндах», «беседах»). Об этом жанре и его значимости в творчестве Сырокомли рассуждает Владимир Мархель, подчеркивая неслучайность пристрастия поэта: «Разработка жанра гуторки была последовательным приближением творчества В. Сырокомли к художественному сознанию белорусского народа, прежде всего мелкой шляхты и крестьянства, для которых устнопоэтические традиции были ближе, чем литературно-письменные». Уместно будет сказать, что стихи и гуторки (в частности «gawędy ludowe», или народные гуторки) являются наиболее широко разработанными жанрами – в плане как перевода, так и исследования.

Корни жанров думы и беседы лежат в народной традиции, в авторской же реализации приобретают новое звучание, разворачивают суть того или иного явления через видение писателя. Трансформация в письменной традиции проявляется и в совершенствовании формы. Думой в народной традиции называется «украинская народная песня на историческую или социально-бытовую тематику. Думы зародились в эпоху казацких войн, в XV – XVII вв., и отражают борьбу украинского народа за свою независимость. В большинстве думы имеют печальную тональность, рассказывают о трагических событиях, тяжелых переживаниях героев»[3: 67]. У Богдана Залесского его историческая дума приобретает разнообразие тональности, в некоторых случаях теряет сюжетную линию: например, подобное явление наблюдается в произведении «Step».

Согласно определению Вячеслава Рагойши, гуторка – один из жанров фольклорной или авторской анонимной белорусской литературы XIX в.; монолог или диалог (чаще стихотворный), в котором в форме неторопливой, доказательной речи освещались острые социально-политические и моральные проблемы [5: 74]. В лекциях Варшавского университета приводится определение гуторки (gawędy) от ее истоков – устной шляхетской речи, в прежнем понимании – рассказ о повседневном; в современном – эпическая песня, рассказ свидетеля или участника событий, в произвольной форме, богатый на отступления. Ключевой особенностью является наличие рассказчика (сам автор или

персонаж). Рассказчик в беседе – свидетель событий, который сопереживает участникам, высказывает свое мнение. В дополнение ко всему, обязательно должно создаваться впечатление спонтанности действия, для чего вводятся диалоги, шутки, при которых рассказчик присутствовал [10]. Среди произведений Владислава Сырокомли под маркировкой «гуторка» выходят разнообразные по форме и объему произведения, которые отличаются и в плане идейного тематического наполнения.

Петр Хмялевский высказал мнение о том, что Богдану Залескому (как, во многом, и Владиславу Сырокомле) не хватало эпичности, что не в эпических его произведениях следовало измерять значимость творчества, а в мыслях, шумках, фантазиях, веснянках. Более того, Хмялевский отмечает, что Богдан Залеский «*ruską nutę z polską mową ożenił*» и привел к поэтической гармонии, а тот польский язык к такому ритмическому совершенству привел, что никто ни до, ни после него таким звонким и мелодичным слогом не обладал [8: 52].

Думы Богдана Залесского конца 1830-х годов, как следует из их содержания, соотносятся с поэмами «*Złota Duma*» и «*Potrzeba Zbaraska*». Они являются в определенной степени лиро-эпическими дополнениями к указанным крупным произведениям. С поэмой «*Złota Duma*» согласуются думы «*Wyprawa Chocimska*» и «*Luli niemowlęciu Iwoni*», а с поэмой «*Potrzeba Zbaraska*» – «*Lach Serdeczny na marach*» и «*Z mogiły Sawo*». Дума «*Ste*р», впрочем, стоит отдельно от указанных произведений, на границе дум и думок, потому что не содержит собственно эпического начала. Думы Богдана Залесского, по мнению исследователя Юзефа Третьяка, являются произведениями исключительно на историческую тематику (в них обязательно фигурируют исторические фигуры или события), в отличие от думок, которые затрагивают личные отношения поэта [15: 30–31].

Среди ряда произведений Владислава Сырокомли с думами Богдана Залесского лучше соотносятся исторические гуторки. Жанровая дифференциация исторических поэм и гуторок Владислава Сырокомли видится в исследованиях разных лет недостаточно регулярной, как в маркировке переводчиков и издателей, так и в литературоведов. Например, Станислав Цывиньский в предисловии к собранию сочинений Кондратовича начала 20-х годов XX в. выделяет отдельно «*roematy historyczne i bohaterskie*», в ряде же гуторок (*gawęd*) исторические тематически не отмечены. Таким образом, весь ряд исторических произведений с точки зрения исследователя – поэмы [7: 49]. Тематическое разделение гуторок Владислава Сырокомли во многом также неоднородно. По мнению исследовательницы Мечиславы Романькувны, гуторки делятся на шляхетские, деревенские и исторические, в их ряду и «наполеоновские» [8: 23]. Польский словарь писателей подает следующие типы гуторок (с приведением примеров): шляхетские (*szlacheckie*) – «*Urodzony Jan Dęboróg*» (1852), народные (*ludowe*) – «*Kęs chleba*» (1855); «*Janko Cmentarnik*» (1856), солдатские (*żołnierskie*) – «*Kapral Terefera i kapitan Szerpentyna*» (1855), исторические (*historyczne*) – «*Kanonik przemyski*» (1851-52); «*Nocleg hetmański*» (1857); «*Starosta Koranicki*» (1857) [7]. Как видим, и в этой классификации имеются разночтения в плане жанра, в случае с произведением «*Urodzony Jan Dęboróg*» (в подавляющем большинстве источников встречается под маркировкой «поэма», в то время как, к примеру, в исследованиях Владимира Мархеля – гуторка), рекордное количество жанровых маркеров к этому произведению указано у Ю. И. Крашевского – гуторка (*gawęda*), образ (*obraz*), поэма (*roemat*), рассказ (*opowiadanie*), воспоминание (*ramiątka*) [13: 268]. Ряд представленных

классификаций произведений Владислава Сырокомли требует приведения их к определенному логическому обобщению.

Таким образом, несмотря на определенный временной и территориальный разрыв между творчеством поэтов, можно выделить определенную жанровую и тематическую близость. Жанрово думы Богдана Залесского, как и гурторки (gawędy, беседы) Владислава Сырокомли, далеко отошли от своей фольклорной основы, значительно трансформировались в творчестве поэтов, приняли более совершенные поэтические формы и, вместе с тем, сохранили определенные архаизированные черты. Тематика произведений тесно связана с историей края, откуда происходит каждый из названных поэтов, а также героизацией прошлого, с целью воздействия на читателя, пробуждения национального сознания, что обусловило более лаконичную поэтическую форму.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бурдзялёва, І. Сентыменталізм у творчасці Уладзіслава Сыракомлі. / Ірына Бурдзялёва // Уладзіслаў Сыракомля: Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі, прысвечанай 180-годдзю з дня нараджэння польскага і беларускага паэта і этнографа. Мінск-Любань, 29–30 верасня 2003 года, Мінск “Беларускі кнігазбор”, 2004. С. 39.
2. Кабржыцкая, Т. В. Гісторыя ўкраінскай літаратуры / Т. В. Кабржыцкая, М. М. Хмяльніцкі, Э. Ю. Дзюкава. – Мінск: БДУ, 2012 – 2014. Ч. 1: Кабржыцкая, Т. В. Міжкультурныя камунікацыі. Ад старажытнасці да XX ст. / [пад рэдакцыяй Т. В. Кабржыцкай]. – Мінск: БДУ, 2012. – 230 с.
3. Лазарук М. А. Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў / М. А. Лазарук, А. Я. Ленсу. – 3-е выд. – Мінск: Народная асвета, 2003 – 239 с.
4. Польский романтизм и восточнославянские литературы / Ред. коллегия: М. Жмигродская и др. – Москва: Наука, 1973. – 285 с.
5. Рагойша, В. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах: Дапам. / Вячаслаў Рагойша. – Мінск: “Беларуская Энцыклапедыя”, 2001. – 384 с.
6. Франко, И. Йосиф Богдан Залеский. Зоря, 1886, № 7 – с. 117 – 118, № 8 – с. 132 – 133.
7. Франко, И. Я. Избранные сочинения / Иван Франко. В 5 т. Т. 5: Статьи о литературе – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1951. – 543 с.
8. Chmielowski, P. Studya i szkice z dziejów literatury polskiej / Piotr Chmielowski. – Kraków: Nakład Księgarni J. K. Zupańskiego & K. J. Neumanna: Poznań: J. K. Zupański, 1886. Ser. 2. – 292 s.
9. Cywiński S. Syrokomla, człowiek i twórczość. – Wilno, 1923. S. 49.
10. Gawęda – geneza, definicja, cechy. Gatunki literackie. Uniwersytet Warszawski. Największa w Polsce baza notatek Notatek.pl [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://notatek.pl/gaweda-geneza-definicja-cechy>. Дата доступа: 10.01.2017.
11. Mazanowski, M. Józef Bohdan Zaleski / Mikołaj Mazanowski. – Petersburg: Nakładem Księgarni K. Grendyszyńskiego, 1900. – 134 s.
12. Romankówna M., Władysław Syrokomla. Życie i twórczość. Kraków, 1975. 33 s.
13. Słownik pisarzy. Streszczenia lektur opracowane przez profesjonalistów Bryk.pl – [Электронный ресурс]. доступа: https://www.bryk.pl/slowniki/slownik_pisarzy/85312-syrokomla_wladyslaw_1823_1862.html. Дата доступа: 13.03.2017.

14. Stępnik, K. Drobne formy narracyjne w literaturze krajowej / Krzysztof Stępnik, – *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Humaniora* 31, – Lublin: Instytut Filologii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS, 1976. – s. 257 – 270.
15. Zaleski, J. B. Wybór poezycji / Bohdan Zaleski. – 2-e wyd. – Kraków: Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, 1923. – 256 s.

Воробей М., аспірант

Національна академія наук Білорусі, Мінськ, Білорусь

МАЛІ ФОРМИ ЛІРО-ЕПОСУ БОГДАНА ЗАЛЕСЬКОГО И ВЛАДИСЛАВА СИРОКОМЛІ

У статті розглядаються малі форми ліро-епосу польськомовних письменників Богдана Залеського та Владислава Сирокомлі в руслі національних виявів східноєвропейського романтизму періоду між повстаннями 1830 – 1831 і 1863 – 1864 рр. Основою для зіставлення, в першу чергу, є думи Богдана Залеського та гутірки (говенди) Владислава Сирокомлі. Наведено висновки про жанрову близькість названих форм.

Ключові слова: малі віршовані форми, дума, гутірка, література польською мовою, романтизм, ліро-епос.

Varabei M., graduate student

National academy of sciences, Minsk, Belarus

SMALL FORMS OF THE LYRIC-EPIC POETRY BY BOHDAN ZALESSKY AND WŁADYSŁAW SYROKOMLA

This article considers small lyric-epic forms of Polish-language poetry by B. Zalessky and W. Syrokomla in the mainstream of national species of Eastern European Romanticism between uprisings of 1830 – 1831 and 1863 – 1864. The comparison is based primarily on B. Zalessky's "dumas" (thoughts) and W. Syrokomla's "gawędas" (conversations). A conclusion is drawn about the genre closeness of the given forms.

Key words: small forms of poetry, thought, conversation, Polish-language literature, Romanticism, lyric-epic.

ОБРАЗ ХРИСТА-ДИТИНИ ЯК СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ ЦЕНТР КАЗКИ О. ВАЙЛЬДА «ВЕЛЕТЕНЬ-ЕГОЇСТ»

У статті розглянуто ідейно-естетичну функцію образу Христа-Дитини в казці О. Вайльда «Велетень-егоїст».

В творчості письменника постійно присутні, іноді імпліцитно, проблеми релігії та образи зі сфери Біблії. Особливо це стосується його казок, в яких Вайльд відверто використовує стилістику біблійних притч. Що стосується «Велетня-егоїста», то тут простежується наскрізний мотив Христа-Дитини, який постає не лише як сюжетно-семантичний центр твору, а й як свідчення прихованого тяжіння письменника до християнської аксіології.

Ключові слова: *О. Вайльд, казка, християнство, християнська культура, образ Христа-Дитини, біблійна притча.*

З постаттю О. Вайльда у свідомості зазвичай пов'язується не лише уявлення про блискучий письменницький талант: одразу ж згадуються й репутація «декадента» та звинувачення в аморальності, дорікання за «естетизм» тощо. Утім безумовно, що цей великий письменник не вичерпується тією однозначною роллю, яку він грав у контексті вікторіанської епохи. Є усі підстави гадати, що його навернення в католицизм після відбуття тюремного покарання не було свідченням простого психологічного зламу, бо в його творчості постійно присутні, хоча інколи й в імпліцитному виразі, проблеми релігії, питання совісті й, нарешті, образи зі сфери Біблії та християнського мистецтва. Не слід також ігнорувати тієї очевидної обставини, що естетизм, репрезентований О. Вайльдом, вів постійний напружений діалог з символізмом, в якому важливе місце займали питання християнських підвалин культури. Варто зазначити, що такий заглиблений в релігійні проблеми символіст, як Ф. Сологуб, звертав увагу на присутність в вайльдової творчості морального первня. Особливо ж це стосується казок Вайльда, в яких відверто використано стереотипи та стилістику біблійних притч.

З цього погляду видається перспективним розглянути відому казку О. Вайльда «Велетень-егоїст», де простежується наскрізний мотив Дитини-Христа, з яким у хронотопі твору пов'язано надію на воскресіння пригніченого зимою саду Велетня. Особливо важливо усвідомити роль фіналу, в якому акцентовано екзистенціальну проблему Смерті та розгорнуто в художньо-образній формі теологічну (сотеріологічну) концепцію Порятунку й Воскресіння.

Не можна сказати, що подібні питання залишалися поза увагою дослідників. Так, у статті О. П. Кудлей «Переоцінка сутності естетизму з позицій християнства в сповіді Оскара Вайльда «De profundis» плідно розвивається теза А. Образцової, котра акцентувала щирість вайльдової сповіді й розгорнуто переконливий аналіз духовно-етичної еволюції письменника та його рух до церкви [2].

Що ж до конкретного аналізу християнського підгрунтя «Велетня-егоїста», то варто звернутися до кількох статей, в яких це питання стало предметом окремої уваги.

Так, М. Чебракова, аналізуючи казку «Велетень-егоїст», розглядає тему смерті велетневого саду та його відродження як алегорію про покарання або захоочення людських вчинків з боку Бога, який у такий спосіб оцінює дії велетня [4]. З точки зору М. Чебракової, зміна пір року у саду велетня є проявом ставлення до нього Бога: так, коли велетень-егоїст проганяє дітей з саду, то там оселяється Зима (що свідчить, за думкою дослідниці, про негативне ставлення Бога до дій персонажа); остання йде звідти лише коли велетень змінює своє ставлення до дітей (це є проявом любові Бога) [4: 31].

Цікавими є спостереження О. Купріянової щодо сполучення у казці «Велетень-егоїст» двох культурних традицій: генезис теми велетня прослідковується у кельтській міфології, а тематика дітей (дитинства) у даному тексті виразно пов'язується з християнською культурою [3]. Але усе ж такі й Велетень, і Дитина є загальнолюдськими архетипами; так, і велетні, й Дитина помітно репрезентовані на сторінках Біблії. Інша справа, що у вікторіанській Англії ці архетипи дійсно диференціювалися, й Дитина, при опорі на майже двохтисячорічну церковну традицію, вже асоціювалася найперше з Христом, в той час, коли постать велетня стала пов'язуватися з язичницьким фольклором, вивченню якого у XIX сторіччі присвячувалося багато уваги.

Дж. Шевчук висловлює цілком слушні (хоча й дещо парадоксальні) думки стосовно моральної дилеми, перед якою опинився велетень, прив'язуючи ситуацію до проблеми егоїзму й потрактування цієї етичної колізії у християнській культурі [5]. Так, важко не погодитися з тим, що казка глибоко вкорінена в християнстві, що сам велетень може розглядатися як св. Христофор, але щодо безкорисливості та «перевиховання» велетня через позбавлення його егоїзму – тут криється пастка, оскільки, на думку автора, можна стверджувати, що велетень, навіть після зустрічі з хлопчиком Христом, так і не набув християнських чеснот, залишившись егоїстом. Скажімо, коли він дбає про повернення дітей – то він це робить заради саду, який має знову квітнути, але не заради людинолюбства. Можна погоджуватися чи не погоджуватися з таким потрактуванням, але, на наш погляд, воно має повне право на існування.

Зустрічаються й сумнівні, написані поза межами наукового сумління розвідки. Так, О. Купріянова стверджує, що під впливом дітей, в першу чергу, звичайно, – хлопчика Христа, відбувається переродження головного героя казки з класичного втілення фольклорного злого велетня-людоджера до «культурного» біблійного гіганта» [3: 50]. Втім, «біблійні гіганти» фігурують не в Біблії, а в апокрифічній книзі Сноха, й з ними пов'язується зовсім не культура в духовному розумінні, а суєтний та порочний, виключно гедоністичний стиль життя. Більше того, дослідниця навіть ладна побачити тут аллюзію на історію «іншого біблійного велетня – святого Христофора», хоча цей персонаж фігурує не в Біблії, а в агіографії, й чого-чого, а егоїзму в цій постаті годі шукати – доволі вказати, що його ім'я означає «той, хто несе Христа». Таке «хапання по вершках» може лише дезорієнтувати читача.

Цих прикладів досить, щоб переконатися, що саме образ Христа в цій казці залишається малозрозумілим, його функція – до кінця не з'ясованою, хоча відчувається, що саме ця постать є ключовою в образній системі твору.

Образ Христа у казці зустрічається двічі. Вперше Христос постає лише як один з дітей, що грають у саду велетня, причому він – найменший з них. Коли велетень бачить, що в сад повернулася весна, то він звертає увагу, що вкриті квітами всі дерева, на яких сидять діти, крім одного, під яким стоїть хлопчик – настільки маленький, що він не в змозі забратися на гілку. Серце егоїста пом'якшується; Велетень допомагає Дитині-Спасителю, а той його цілує. «Only the little boy did not run, for his eyes were so full of tears that he did not see the Giant coming. And the Giant stole up behind him and took him gently in his hand, and put him up into the tree. And the tree broke at once into blossom, and the birds came and sang on it, and the little boy stretched out his two arms and flung them round the Giant's neck, and kissed him» [6: 41-42]. З цього моменту велетень вже не покидає думати про цього маленького хлопчика, який вперше продемонстрував йому всю принадливість емпатії й любові. Велетень постійно запитує про цього хлопчика в інших дітей, але ніхто не знає його.

Врешті-решт, ставши старим та немічним, велетень знову зустрічає Дитину, яку так полюбив. Втім, хлопець поранений, на його руках та ногах сліди цвяхів, а на питання велетня «Хто насмілюся поранити тебе?» він відповідає, що це – рани любові.

«And when he came quite close his face grew red with anger, and he said, “Who hath dared to wound thee?” For on the palms of the child's hands were the prints of two nails, and the prints of two nails were on the little feet...» [6: 43-44]. Це викликає в велетня вибух гніву: «“Who hath dared to wound thee?” cried the Giant; “tell me, that I may take my big sword and slay him”» [6: 44].

«Nay!» answered the child; «but these are the wounds of Love.»

«Who art thou?» said the Giant, and a strange awe fell on him, and he knelt before the little child.

And the child smiled on the Giant, and said to him, «You let me play once in your garden, today you shall come with me to my garden, which is Paradise» [6: 44].

Безумовно, що в цій ситуації можна за бажання прочитати й певне гомосексуальне забарвлення, але справа в тому, що письменник саме і розгортає історію цієї любові в платонічному дискурсі, що буквально співпадає з сьогоднішніми рекомендаціями гомосексуалістам з боку Ватикану щодо переформатування почуття до особи своєї статі саме в такий спосіб. Більше того, Святий Престол почав переглядати ставлення до особистості й літературної творчості О. Вайльда, акцентуючи, що письменник «був людиною, яка під машкарою аморальності запитувала в себе про те, що було б вірним, а що помилковим, що правдивим, а що брехливим» [1].

У всякому разі, сам автор був глибоко зворушений власним твором, і висота його почуттів не підлягає сумніву. Так, за спогадами сина письменника Вівіана, коли його брат запитав батька, чому в його очах стояли сльози, коли він читав дітям «Велетня-егоїста», той відповів, що істинно прекрасні речі завжди викликають у нього сльози. І це більше за все нагадує релігійне переживання.

Таким чином, у казці «Велетень-егоїст», написаній задовго до ув'язнення й формального навернення в християнство, виразно прослідковується складність авторської позиції, бо, Вайльд, епатуючи суспільство й декларуючи естетизм, насправді залишався прихованим прихильником християнських цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ватикан похвалив Оскара Уайльда попри підозри у гомосексуалізмі ... : [Електронний ресурс] – Загол. з екрану. Режим доступу: vsiknygu.net.ua/news/4056/amp/.
2. Кудлей Е. П. Переоценка сущности эстетизма с позиций христианства в исповеди Оскара Уайльда «De profundis» / Е. П. Кудлей // Наукові праці [Чорноморського державного ун-ту ім. П. Могили, комплексу «Києво-Могилянська академія»]. – Серія: Філологія. Літературознавство. – 2009. – Т. 124. – Вип. 111. – С. 59-64.
3. Куприянова Е. С. Своеобразие пространственной организации сказки О. Уайльда «Великан-эгоист» / Е. С. Куприянова // Вестник Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. – 2004. – № 29. – С. 49-55.
4. Чебракова М. А. Мотив смерти в оптимистических сказках Оскара Уайльда / М. А. Чебракова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2009. – Вып. 1. – Ч. 1. – С. 30-36.
5. Szewczyk J. “The selfish giant”: A study of Christian selfishness / Jo Szewczyk: [Електронний ресурс]. – Загол. з екрану. Режим доступу: https://www.academia.edu/15613897/The_Selfish_Giant_A_Study_of_Christian_Selfishness?auto=download.
6. Wilde O. The happy prince and other stories / Oscar Wilde. – N.Y.: Frederick A. Stokes Company, 1913. – 204 p.

Крючкова О. Р., канд. філол. наук

Каменец-Подольський коледж культури і мистецтв, Каменец-Подольський

ОБРАЗ ХРИСТА-МЛАДЕНЦА КАК СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР СКАЗКИ О. УАЙЛЬДА «ВЕЛИКАН-ЭГОИСТ»

В статье рассмотрена идейно-эстетическая функция образа Христа-Младенца в сказке О. Уайльда «Великан-эгоист».

В творчестве писателя присутствуют, иногда имплицитно, проблемы религии и образы из Библии. Особенно это касается его сказок, в которых Уайльд открыто использует стилистику библейских притч. В «Великане-эгоисте» можно проследить сквозной мотив Христа-Младенца, который предстает не только как сюжетно-семантический центр произведения, но и как свидетельство скрытого тяготения писателя к христианской аксиологии.

Ключевые слова: *О. Уайльд, сказка, христианство, христианская культура, образ Христа-Младенца, библейская притча.*

Kryuchkova O.R., Ph.D

Colledge of Culture and Arts, Kamianets-Podilskyi, Ukraine

THE IMAGE OF THE CHRIST CHILD AS PLOT COMPOSITION CENTRE OF O. WILD'S FAIRY TALE «THE SELFISH GIANT»

The article considers the ideological and aesthetic function of the image of the Christ Child in the fairy tale by O. Wilde «The Selfish Giant».

Writer's work addresses, at time implicitly, religious issues and contains Biblical images. This is especially true to his tales, in which Wilde openly uses the style of biblical parables.

Thus, the cut-through motif of the Christ Child can be traced in «The Selfish Giant» which appears not only as plot semantic centre of the work, but also as a testimony of the writer`s hidden inclination towards the Christian axiology.

Key words: *O. Wild, fairy tale, Christianity, Christian culture, the image of the Christ Child, the biblical parable.*

УДК 821.09.01

Бураго Д.С., к.ф.н., докторант

Национальный педагогический университет им. Н.П. Драгоманова, Киев, Украина

БЫТОВАНИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТОРА-ЭМИГРАНТА В КНИГЕ Н. БЕРБЕРОВОЙ «КУРСИВ МОЙ»

В статье анализируется запечатленная в книге Н. Берберовой картина быта Мережковских, Куприна, Бунина, тронутого явственной печатью упадка и увядания. Книга заставляет с беспощадной четкостью осознать, что клише «Приют Муз и Граций» сменилось горькой формулой Цветаевой: «поэты – жида».

Здесь запечатлены тронутый явственной печатью упадка и увядания быт Мережковских, нищета Куприна, ущербность дома Бунина. При этом Берберова не щадит кумиров, щедро вводя натуралистические детали. Достаточно вспомнить пьяного Бунина с каким-то эмигрантским литературным нулем на грязной кухне и с переполненным ночным горшком в коридоре.

Уходит Берберова от угасающего прошлого, не оборачиваясь. Книга «Курсив мой» по-настоящему беспощадна, и эпиграфом к ней вполне можно было бы поставить девиз Ницше «падающего подтолкни». Но ницшеанское презрение к побежденным еще не означает всепобеждающего холодного равнодушия.

И, хотя расставание со старой культурой в «Курсиве...» не менее радикально, нежели в блоковских «Двенадцати», здесь все же звучит щемящая нота эмпатии, тайно пронизывающая это велеречивое отречение от великих теней.

Ключевые слова: *натурализм, ницшеанство, эмпатия.*

Эпоха и среда, в которых обреталась Нина Берберова, заставляют с беспощадной четкостью осознать, что мифологизированная с незапамятных времен Обитель Поэта, трактовавшаяся как Приют Муз и Граций, закономерно сменилась известной формулой Марины Цветаевой, горькой и хлесткой: «поэты – жида».

Для интеллигента Серебряного века, запечатленного на страницах книги Н. Берберовой «Курсив мой», жизнь в эмиграции – это, разумеется, не полноценное бытие, равно как и не привычный, достойный, налаженный быт, а некое исполненное горечи *бытование* (слово *бытование* сегодня воспринимается просто как устаревший синоним слова *существование*, но следует учесть, что оно введено теософами как перевод санскритского Sat, означающего временное бытие сущности в материальной форме, и это придает

© Бураго Д.С., 2017

данному слову особый смысловой оттенок), ощущаемое как неизбывное томление плененного духа.

Впрочем, мемуаров-то об этих самых интеллигентах, Берберова как раз писать вроде и не собиралась. «Курсив мой» отчетливо – если не вызывающе – назван автором *автобиографией*: «Эта книга – не воспоминания. Эта книга – история моей жизни, попытка рассказать эту жизнь в хронологическом порядке и раскрыть ее смысл» [1, с. 23]. Установкой автора было самовыражение; принципиальное отстранение от мемуаристики здесь даже подчеркивается: «В разное время я писала случайные очерки воспоминаний и, когда говорила о себе, чувствовала себя не совсем ловко, словно я навязывала читателю героя, которого он от меня не ждет. Здесь я буду говорить больше о себе, чем обо всех других, вместе взятых: почти все здесь будет обо мне самой, о моем детстве, молодости, о зрелых годах, о моих отношениях с другими людьми таков замысел этой книги» [1, с. 23]. Мысль эта явно не дает автору покоя: на следующей странице – возвращение к той же теме: «Автобиография – рассказ о себе, воспоминания – рассказ о других. Впрочем, случается, что и воспоминания косвенно больше говорят о самом авторе, чем о людях, о которых он вспоминает» [1, с. 24]. Более того, мысль эта повторится еще раз, на этот раз с акцентом на литературную моду (впрочем, конечно, здесь имплицитно присутствует нечто большее, чем просто мода): «Сейчас большинство книг в западном мире – вот уже лет пятьдесят пишутся о себе. Иногда кажется, что даже книги по математике и астрофизике стали писаться их авторами отчасти о себе» [1, с. 24]. Установка автора, в общем, разъяснена сразу. Не желая оставаться в тени тех крупных фигур российского Парнаса Серебряного века, которые то и дело возникают под ее пером, играя роль неких опорных вех повествования, Берберова стремится познать самое себя – довольно болезненным путем добровольного самоотторжения от породившей ее среды.

Однако по прочтении книги все это представляется несколько парадоксальным, поскольку писательница, исчерпывающе и увлекательно раскрыв свое, несомненно, яркое «Я», свое отношение к христианской религии, к различным политическим программам и партиям, к литературным группировкам и салонам, к ряду отдельных героев и не-героев истории и т. д., все же оказывается едва ли не более интересной, когда пишет о своих современниках, об их борьбе за жизнь и достоинство, об их быте, наконец.

Конечно, здесь на первый план вовсе не выступает описание быта, дома, квартиры и проч. «Я принадлежу к тем людям, для которых дом, в котором они родились и выросли, не только не стал символом защиты, прелести и прочности жизни, но разрушение которого принесло огромную радость. Ни «отческих гробов», ни «родного пепелища» у меня нет, чтобы опереться на них в трудные минуты; родства по крови я никогда не признавала.» [1, с. 106] Главное для Берберовой все же не быт, а Бытие, в русле библейского смысла этого слова. И, хотя Берберова не признавала христианской аксиологии, Бытие в ее сознании все же присутствовало именно как экзистенциальная категория – пусть всего лишь как сугубо «посюсторонний» мир – к трансцендентному автору «Курсива...» относилась весьма недоверчиво. И в центре этого земного, осязаемого мира стоит личное «Я»: «Бытие есть единственная реальность, ничего не лежит за ней. Мы ничего не отражаем, мы никуда не прорываемся, мы – здесь и только здесь, и только сейчас что-то значит. Расшифровать смысл реальности (внутри меня и вовне), найти нити, связующие отдельные стороны этого смысла друг с другом и с целым, всегда казалось мне

необходимостью» [1, с. 106]. При этом Берберова открыто отталкивалась от идей Ницше: «Всю жизнь любила победителей больше побеждённых и сильных более слабым» [1, с. 510]; это исследовано А. А. Кузнецовой [8]. Сама Н. Берберова, отбросив церемонии, признавала, что ужасы и бедствия эпохи «освободили и закалили» ее; так что когда С. Довлатов писал о ней как о человеке, способном оставить больного мужа, который уже ничего не мог ей дать (Письма к Андрею Арьеву), то нимало не сгушал красок. Характерно, что, категорически не приемля проявлений человеческой немощи, слабости, увядания, писательница при этом испытывает восторг по отношению к третируемому в библейской культуре «зверю», огромное, какое-то совершенно языческое, расположение к животным, которых, по ее представлению, христианская религия просто игнорирует: «Морда лошади, уши собаки, грудь и брюшко кота – пусть это перечисление и напоминает «Дианы грудь, ланиты Флоры» – остаются для меня одними из сладчайших впечатлений нашего мира» [1, с. 80]. В каком-то смысле, позиция Берберовой явственно предвещает постулаты сегодняшней западной т. н. «науки о душе», которая утверждает крайний индивидуализм, – здесь Другой интересен лишь постольку, поскольку его существование помогает самосознанию собственного личного «Я» [18, с. 92]. Соответственно субъективный дискурс в прозе Н. Берберовой как бы полностью поглощает описание как таковое – последнее обыкновенно сводится к одной или нескольким точно выбранным деталям. Но, с другой стороны, эти образно-предметные детали здесь весьма существенно влияют на построение и движение авторского повествования. Ж. Женетт, говоря об описаниях, подчеркивает, что их функцию нельзя сводить, как в старинной литературе, к одной только лишь декоративно-украшательской задаче: «Вторая основная функция описания, в наши дни наиболее очевидная, так как благодаря Бальзаку она утвердилась в жанровой традиции романа, – носит характер одновременно объяснительный и символический: у Бальзака и его последователей-реалистов описание внешности персонажей, их одежды и домашней обстановки стремятся выявить и вместе с тем обосновать их психологию; по отношению к последней они являются одновременно знаком, причиной и следствием» [5, с. 292]. Отчего есть все основания говорить о том, что созданная Н. Берберовой панорама эмигрантского бытования не в последнюю очередь строится еще и на лаконичном, но весьма суггестивном изображении повседневного быта.

Необычайно щедро насыщенное жизненным материалом и яркое по стилистике произведение Н. Берберовой, анонсируемое рекламой в Интернете как бестселлер, нашло немало исследователей. Тем не менее, как раз ситуация, о которой идет речь, вовсе, по сути, не исследована. Жанровой природе книги вообще уделяют внимание немногие, как, например, В. Пискунов, но и последний подчеркивает здесь прежде всего субъективное начало: это, по его мнению, «мемуары воспитания», ибо написан «Курсив...» в основном о «новых путях организации человеком себя» [14]. А доминирование в некоторых работах, посвященных проблеме «мемуарной» природы книги Берберовой, компаративистского угла зрения [6, 7] снижает внимание не только к неповторимости текста [12, с. 4], но и к интересующему нас вопросу об «отражении» в нем условий существования эмигрантской писательской среды. Менялась и точка зрения на данную книгу, и при этом произошло характерное смещение акцентов: если сперва исследователи, «открывшие» Берберову, трактовали ее как «второстепенного писателя» [12], то теперь стало обыкновенным некоторое «укрупнение» масштаба: пишущих о «Курсиве...» уже

чаще привлекают, как Ж. Нива, «сильная и гибкая» личность Берберовой [11], при этом исследователь намекает, впрочем, и на то, что воспоминания Берберовой недостоверны, и «учебником» по истории русской эмиграции служить не могут. Об этом же совершенно прямо говорит И. Н. Толстой: «Красное словцо, увлекательный поворот сюжета для нее имеет большее значение, нежели достоверность <...> Берберова улучшала историю своей и чужой жизни, повинувась законам литературы, а не протоколу истории» [см.: 15]. Э. Банасюк, в ее необычной биографии [19]; открывает еще более широкие горизонты – вроде гендерной проблемы в XX веке и «Большого канона литературы русского зарубежья» [4], а то и вовсе уж глобальные вопросы ранга «Берберова и мироздание» [2]. Поэтому мы возьмем во внимание в первую очередь те работы, которые конкретно затрагивают связанные с нашей темой аспекты объекта изображения и характера изобразительности, в частности – бытописания. И надо сказать, что мнение о большей весомости мемуарной, чем автобиографической линии «Курсива...» уже высказывалось, и на весьма серьезном уровне. Так, например, в 1-м томе «Литературной энциклопедии русского зарубежья» яркое субъективное самовыражение Берберовой как бы и не привлекает главного внимания, а о «Курсиве...» недвусмысленно говорится, что он «смонтирован из портретов и фрагментов известных лиц, поданных крупным планом» [9, с. 65]. В 3-м томе ситуация несколько сглаживается, поскольку уже отдается должное не только ценности берберовских «воспоминаний о деятелях искусств и литературы, музыкантах, актерах, политических деятелях», но и творческой субъективности писательницы [10, с. 136]. Добавим, что писательское внимание Н. Берберовой к объективной натуре более весомо, чем могло бы показаться. Так, рецензируя выход нового альманаха с участием Берберовой, Г. Струве лаконично и емко характеризует ее изобразительную манеру: «Хорош единственный рассказ – Нины Берберовой: он тонко и хорошо написан» [17]. И это вовсе не единственный случай. Э. С. Мальхина верно отмечает, что Берберова «оставила после себя творческое наследие, поражающее разнообразием форм и изображённых характеров», в частности здесь подчеркнуты «обращение к проблемам эмигрантской жизни» в рассказах и романах и беллетризованные биографии [12, с. 4]. Список таких исследований можно было бы продолжить, но, за недостатком места, мы приведенными мнениями пока ограничимся.

Итак, отражение (изображение) быта русских писателей-эмигрантов в «Курсиве...», их *бытование* в видении Берберовой, вполне еще не исследовано. Но данная тема репрезентативна еще и для уяснения основополагающей черты автобиографической прозы в целом: может ли автор избравший такой жанр, целиком сосредоточиться на самовыражении? Даже Андрей Белый, которому, похоже, это удалось в несравненной степени больше, чем кому бы то ни было, не может обойтись без описания среды, быта, без той самой «профессорской квартиры», которая была ему столь ненавистна. Н. Берберова, надо отдать ей должное, нашла удивительное равновесие между описанием и выражением собственного отношения к изображаемому, блестяще схватывая, как в мгновенном фотоснимке, черты лица, поведение и характер в случайном контексте домашнего быта, пусть иногда намеченного одной-единственной выразительной деталью, конденсируя в этом моменте полноту собственной оценки. Вот портретная зарисовка того же Андрея Белого, взятого в ракурсе заурядного бытового затруднения, но сколь полно здесь схвачена достаточно комичная отрешенность поэта от всего бытового, пошлого: «Рядом с

ним – комната Андрея Белого. Он выдвинул ящик ночного столика и не может его вдвинуть обратно: мешает шишечка, он держит его не в фас, а в профиль. Он долго бьется над ним, но ящичек войти не может. Он ставит его на пол и смотрит в него, потом делает над ним какие-то странные движения, шепчет что-то, будто заклиная его. И вот он опять берет его – на сей раз так, как надо, – и ящик легко входит, куда следует. Лицо Белого сияет счастьем» [1, с. 196]. Но очевидно и то, что в таких ситуациях у Берберовой все же *довлеет власть мемуарного начала*. Бесспорно, перед нами не один лишь автопортрет незаурядной писательницы во весь рост, но еще и умело и со вкусом детализированная панорама эмигрантского существования ярчайших представителей русского Серебряного века, изверженных злой судьбой за пределы родины. И писательница в своей непринужденной откровенности говорит, конечно, не об одной лишь собственной персоне, а и о своих современниках, хотя при этом она и вправду совершенно свободна от многочисленных табу прежней литературной эпохи. что сама прекрасно сознает. Вот перед ней лежит книга: «...старый писатель, которого я когда-то знала, рассказывает о себе, о людях, о годах, и я рассказываю о себе, о людях и годах <...> И как связан он в своих умолчаниях, и как я свободна в своих! (Видимо, речь идет о воспоминаниях И. Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь» – Д. Б.) Вот именно: свободна не только в том, что я могу сказать, но свободна в том, о чем хочу молчать» [1, с. 657]. Именно этот субъективизм, освобождающий автора от вымученных и фальшивых трафаретов, от навязанного эпохой литературного этикета, и делает «Курсив...» столь ярким. Но при этом автобиография со всей очевидностью разрастается до уровня настоящих мемуаров – воистину, жить в обществе и быть свободным от общества невозможно.

Определенным семантическим ключом к видению Берберовой-мемуариста может послужить то, что в «Курсиве» с самого начала повествования лейтмотивом проходит мотив непомерной величины вещей, *громкости* человеческого жилья, квартиры, дома, двора, что с детских лет побуждает рассказчицу ощущать себя как бы в стране великанов: «Ветка яблони в конце концов после того, как ее пригнули, попадает в мои протянутые руки, я повисаю на ней и качаюсь, воображая, что дерево – это просто **громкий**¹ цветок, и я теперь вишу на этом цветке, вроде букашки» [1, с. 28].

Но, вместе с тем, эпитет *громкий* сигнифицирует всю былую имперскую эпоху, принадлежность к которой наполняет рассказчицу трепетом: «Мне суждено было в детстве знать урожденную Пыпину и дочь декабриста, дружить с русским англичанином, бывшим уланом, лично не раз видевшим Николая Первого. И это впечатление связи с пушкинской Россией производило на меня в те годы **громкое** впечатление. Что-то новое открывалось мне о времени, оно делалось чем-то конкретным и начинало походить на пространство. Этот бывший улан, муж сестры тверской бабушки, знал Николая Первого, а Николай знал Екатерину, а Екатерина, конечно, знала кого-то, кто хорошо помнил день закладки первой сваи Петербурга-городка. Это вызывало во мне трепет, вызывает и сейчас» [1, с. 78]. При этом мещанский быт с самого начала вызывал у будущей писательницы брезгливость: «До тех пор она [гимназическая подруга, Д. Б.] с матерью и отцом жили в крошечной, душной, заставленной мебелью квартире на Коломенской улице, в прихожей нельзя было повернуться от шкафов и сундуков. Старая прислуга шаркала по комнатам в мягких туфлях, в дыры которых высывались ее большие пальцы с

¹ Здесь и далее – выделено нами (Д. Б.)

длинными грязными ногтями. Пахло капустой, рыбой, луком, в потолке горели желтые, тусклые лампочки, было холодно, тесно, беспокойно. Отец спал в кабинете на кожаном диване, из которого торчала мочала, мать где-то за кухней, в конце темного коридора. Это была женщина лет сорока, густо накрашенная, с цыганскими серьгами в ушах и сожженными завивкой кудельками над лбом, я не чувствовала к ней никакой симпатии и с трудом скрывала это. Отец был моложавый, румяный и веселый человек с русой бородкой и серыми глазами навывкате, он все бежал куда-то, все спешил и все делал на лету. И вот эта жизнь дала трещину и распалась...» [1, с. 92].

Но с течением времени *громадность* эта, атрибут былой защищенности, благополучия и величия, начинает неизменно сопрягаться с мотивом дробления, разрухи, беды и смерти.

«И было другое место: **огромная** казенная квартира в самом здании Николаевского вокзала, принадлежавшая директору железной дороги, с окнами на шумную площадь, похожую на карусель, с только что недавно открытым тогда памятником Александру Третьему, где жила, найденная на путях железной дороги и усыновленная директором дороги, девочка. Директор и его жена казались мне совсем древними, они были людьми сановными и приходились родней моей тверской бабушке – я сейчас же распознала эту породу. Там были приемные залы, и гостинные анфиладой, и бальный зал, и атласные кресла в детской, в которых сидели скучные куклы в атласных платьях и кружевных панталонах. Но тихую, бледную Люсю, мою однолетку, я любила именно за тайну ее рождения, и однажды, когда мы сидели, обнявшись, в кукольном доме, настоящем, куда можно было войти и где стояла миниатюрная мебель, игрушечный рояль и даже крошечная швейная машинка, я нагнулась к ее уху и спросила ее, знает ли она, кто она и откуда. И она тоже очень тихо ответила мне на ухо, что она этого не знает и никогда не узнает. Ее позже сослали на Воркуту, на лесоповал» [1, с. 65-66].

«Я вижу Ленинград зимой 1941–1942 года, я вижу улицу Салтыкова-Щедрина (бывшую Кирочную), **громадный** проходной двор, сквозной, выходящий на Манежный. Я вижу моего отца, теперь совсем маленького, худенького, в глубоком снегу, белого, как этот снег, с кастрюлькой в руке, идущего к невоской проруби, скользящего по льду улицы Чернышевского (когда-то Воскресенского проспекта); я вижу, как он возвращается и топит железную печку, медленно, с усилием выламывая паркет в темноте вымершей квартиры. Я вижу потом, как их обоих, мою мать и отца, эвакуируют. Она умирает в пути. Он выживает. И где-то в провинции его оставляют у чужих людей, в чужом месте, совершенно одного. Где? В Оренбурге? Или на Минеральных Водах? Или в Алма-Ате? И там он живет несколько месяцев и умирает. И единственное место, где он живет сейчас, это моя память» [1, с. 60-61].

«Когда я иду на окраину города в **громадный** сьпнотифозный госпиталь навещать А. Д. С., я не совсем понимаю, зачем это делаю. От сознания собственной силы? От желания испытать опасность? От мысли показать ему, что вот я такая, или, может быть, доставить ему маленькую радость? Но я больше не люблю его. Все пропало в мгновение ока от «богини», и я не люблю его любовь, его длинные объяснения и скучные упреки» [1, с. 142].

И то, что в детстве ей представлялось **громадным** и даже, возможно, несколько гнетущим, в глазах взрослого автора вдруг утрачивает прежний масштаб: «Я вижу **громадный**

розовый дом, который на самом деле был одним из тех «домов с мезонином», о которых писал Чехов» [1, с. 30].

Эпоха чеховских домов с мезонинами рухнула, и юная Берберова не знала, что делать среди ее осколков: «Некоторые из бывших были уже совершенно прозрачными, с глубоко запавшими глазами и тяжелым запахом; другие еще продавали на толкучке старье, и оттого, что приобшились к коммерции, у них появился жадный блеск в глазах. Новых я видела только издали. Я вдруг совершенно потерялась, не знала, куда мне идти, с кем говорить, и целыми днями, не зная, куда себя девать, стала ходить по улицам» [1, с. 128-129].

Чужой чувствовала себя юная Берберова и тогда, когда покидала пределы разрушенной родины: «**Громадный** пароход пересекает океан, на нем тысячи две людей и ни одного своего; в огромной гостинице, на побережье зеленого моря, толпы людей – едят, разговаривают, ходят туда и сюда – и ни одного своего» [1, с. 110].

Итак, масштаб с самого начала повествования задан немалый: это пространство духовного поиска незаурядной личности в контексте бурления эпохи, знаменующей пик Модерна и вдребезги разбивающей многие традиционные ценности и постулаты. Конфликтная ситуация разрешается тем, что Берберова самым радикальным образом, «по-авангардистски», порывает с прошлым, заявляя, что принадлежит одной лишь современности, и этот «внутренний бунт современного человека» наполняет ее энтузиазмом: «Одно убеждение постоянно жило и живет во мне, что мой век (с которым вместе я родилась и вместе старею) единственный для меня возможный век. Я знаю, что многие судят этот век иначе. Но я сейчас говорю не о мировом благополучии или о счастье жить в своей стране, а о чем-то более широком. Как женщина и как русская, где, в каком еще времени могла я быть счастливее? В XIX веке, среди пушкинских Нанет и Зизи? Среди Герценовских Наталий (или их воспитанниц)? Среди дочек и маменек нарождающейся буржуазии? Или ученых поборниц женского движения? Или, может быть, в XVIII столетии? Или еще раньше, когда по всей Руси спали, ели и молились, молились, ели и спали молодые и старые?» [1, с. 28].

Но перейдем же к нашему основному материалу.

Послеоктябрьское бытие дано в «Курсиве...» преимущественно в ракурсе эмиграции, т. е., предельного физического и духовного расхождения с победившими в России большевиками, воплотившими худшие предчувствия автора «Грядущего хама». Воздвигаемый на покинутой родине архаический культ Вождя вызывал идиосинкразию: «Не было гения, а когда пришел Октябрь, то мы все оказались не с ним (даже Горький в своих «Несвоевременных мыслях»), потому что мы не могли принять ни «немецких денег», ни постепенного уничтожения целых классов населения, ни грозящей гибели двух поколений интеллигенции, ни «все позволено» ленинской идеологии, ни снижения культуры, ни ставки на мировую революцию» [1, с. 112].

На какое-то время утраченная вроде бы навсегда *громадность* русской дореволюционной меры жизни, масштабность духовного самостояния личности русского Серебряного века, перешли, как казалось, по эстафете к новым светочам литературы. Впрочем, веяния Духа, который пребывает, где хочет, здесь также не ощущалось. Вот и у

Берберовой, эти самые новые светочи, как тот же А. Н. Толстой, «бедности не любил и умел жить в довольстве» [1, с. 220].

Особенно репрезентативен в «Курсиве...» необычный даже для этих неподражательно странных лет быт Максима Горького, который все более увлеченно входил в роль некоего патриарха новой литературы. Это тем более интересно, если учесть, что супруг Н. Берберовой В. Ходасевич был, как она выражается, «друзен с Горьким», а точнее – достаточно долго приживал при нем (сказанное ни в коей мере не продиктовано каким-либо неуважением к тому или другому писателю, поскольку оба в данной ситуации никогда не нарушали ту меру такта и интеллигентности, которые составляют достоинство человека). Горький предстает в имидже некоего нового Ноя, собравшего на своем ковчеге захлестнутых революцией удачливых и неудачливых «мастеров культуры», да и вообще всякий люд.

Лапидарно и экспрессивно описана (со слов Ходасевича) «...огромная квартира Горького на Кронверском проспекте в Петербурге. Столько народу приходило туда ночевать (собственно – чай нить, но люди почему-то оставались там на многие годы), столько народу там жило, пило, ело, отогревалось (укрывалось?), что сломали стену и из двух квартир сделали одну. В одной комнате жила баронесса Будберг (тогда еще Закревская-Бенкендорф), в другой – случайный гость, зашедший на огонек, в третьей – племянница Ходасевича с мужем (художница), в четвертой – подруга художника Татлина, конструктивиста, в пятой гостил Герберт Уэллс, когда приезжал в Россию в 1920 году, в шестой, наконец, жил сам Горький. А в девятой или десятой останавливался Ходасевич, когда наезжал из Москвы. Впоследствии «вел. князь» Гавриил Константинович Романов с женой и собакой тоже находился тут же, в бывшей «гостиной», не говоря уже о М. Ф. Андреевой, второй жене Горького, и время от времени появлявшейся Ек. Павл. Пешковой, первой жене его <...> Пролом стены особенно поразил меня. И неприятности, которые у Горького были с Зиновьевым. И закрытие «Новой жизни», газеты Горького в 1917–1918 годах, и наконец – его отъезд. Больной и сердитый на Зиновьева, на Ленина, на самого себя, он уехал за границу. И в квартире стало просторно и тихо. Меня интересовало: заделали ли пролом?» [1, с. 220].

Уклоняясь от характеристики идейных метаний и эволюции литературного таланта Горького, Берберова сосредотачивает внимание читателя на той атмосфере непрекращающегося пиришества, которое по духу своему сравнимо разве что с ханскими выездами где-нибудь в Средней Азии. Повседневному обыванию Горького неизменно сопутствует ««Кронверкская» атмосфера, дух постоялого двора» [1, с. 226]. И где бы Горький ни пребывал, – на Капри, но в Херингсдорфе на берегу Балтийского моря, в Саарове, в полутора часах езды от Берлина, и пр. – размах его хлебосольства и материальные возможности просто поразительны.

Господствует некая «ренессансная» атмосфера. Хозяин великолепно рассказывает разные истории; впрочем, входить с ним в глубокий разговор, а тем более в спор – лучше не следует. Разговор же за столом у Горького заставляет читателя Берберовой вспомнить то ли пьесы Чехова, то ли «бытовую» прозу Флобера: «Итак: М. И. Будберг разливает суп. Разговор за столом шумный, каждый словно говорит для себя, никого не слушая. Мария Федоровна говорит, что клецки в супе несъедобны, и спрашивает, верю ли я в Бога. Семен Юшкевич, смотря вокруг себя грустными глазами, – о том, что все ни к чему,

и скоро будет смерть, и пора о душе подумать. Андрей Белый с напряженной улыбкой сверлящими глазами смотрит себе в тарелку – ему забыли дать ложку, и он молча ждет, когда кто-нибудь из домашних это заметит. Он ошеломлен шумом, хохотом на «молодом» конце стола и гробовым молчанием самого хозяина, который смотрит поверх всех, барабанит по столу пальцами и молчит – это значит, что он не в духе Тут же сидят Ходасевич, Виктор Шкловский, Сумский (издатель «Эпохи»), Гржебин, Ладыжников (старый друг Горького и его издатель тоже), дирижер и пианист Добровейн, другие гости. Только постепенно Горький оттаивает, и к концу обеда затевается уже стройный разговор, преимущественно говорит сам Горький, иногда говорит Ходасевич или Белый... Но Белый здесь не такой, как всегда, здесь его церемонная вежливость бывает доведена до крайних пределов, он соглашается со всеми, едва вникая, даже с Марией Федоровной в том, что курица пережарена. И сейчас же до слез смущается» [1, с. 229]. Вот только «семейная нота» вклинивается в этот хор как-то сиротливо: «Для Марии Федоровны Андреевой, его второй жены, приезжавшей довольно часто, все в доме было нехорошо <...> И чем это тебя тут кормят? – говорила она, брезгливо разглядывая поданную ему котлету. – И что это на тебе надето? Неужели нельзя было найти виллу получше?» [1, с. 227].

Серьезного поучения – так, чтобы на всю жизнь! – Берберова из уст Горького так и не услышала, зато беспощадно отметила его наивную, «просветительскую» веру в возможности разума и науки: «К аксиомам относились и такие когда-то воспринятые им «истины», как: смерть есть мерзость, цель науки – продлить человеческую жизнь, все физиологические отправления человека – стыдны и отвратительны, всякое проявление человеческого духа способствует прогрессу. Однажды он вышел из своего кабинета пританцовывая, выдвигая руками какие-то движения, напевая и выражая лицом такой восторг, что все остолбенели. Оказывается, он прочел очередную газетную заметку о том, что скоро ученые откроют причину заболевания раком» [1, с. 233].

Словом, как-то не очень похоже, чтобы Горький в изображении Берберовой чувствовал себя тем победителем, которые ей так нравились; вовсе не похоже, чтобы и она была им очарована. До проживания величайшего пролетарского писателя по возвращении в СССР в реквизированном революцией раззолоченном московском дворце Рябушинского (и нашпигованного ушами и глазами ВЧК) еще, правда, далеко, но известно, что на Берберову этот новый виток горьковского жизненного успеха также впечатления не произвел. Более того, в «Курсиве...» открыто разоблачается прямая лживость позднего Горького, уже полностью предавшегося большевикам, стремящегося радужными красками изобразить положение писателя в Советском Союзе...

Когда же внимание Берберовой переносится на берега Сены, в круг парижской эмиграции, то она, во-первых, ненавязчиво подчеркивает, что ее земляки никак не вписываются в тот пошлый буржуазный контекст, которым отчизна Корнелия и Расина реально обернулась для большинства наших эмигрантов. Писательница, например, без комментариев переписывает *рекомендацию, как жить счастливо*, которая висит в застекленной рамке в приемной управляющего домом: «Кушать сладко, пить умеренно, иметь небольшой дом, окруженный фруктовыми деревьями, иметь много досуга, мало детей, спокойную привязанность; не иметь судебных процессов с родственниками, не вести никаких

политических споров, не мучиться никакими сомнениями и не знать никаких любовных драм, которые всегда причиняют беспокойство, не подпускать к себе слишком близко ни благожелателей, ни просто соседей и дожить так до смерти – вот удел, лучше которого нет на свете» [1, с. 539-540]. Как раз для Мережковского или Бунина...

Нет, сперва русская литературная эмиграция пытается удержать тон, к которому она привыкла в Петербурге. Салон Мережковских, где обсуждается, как донести до европейцев бесценный духовный опыт России, и позитивный, и негативный, собирает несколько сот человек, иногда весьма именитых. Опять возникают на горизонте громадные интерьеры; пусть здесь собираются всего десятки людей: «Гостиная Винаверов была одним из «салонов» русского литературного Парижа в 1925–1926 годах (М. М. Винавер умер в 1926 году). **Огромная** квартира их в лучшей части города напоминала старые петербургские квартиры – с коврами, канделябрами, роялем в гостиной и книгами в кабинете. На доклады приглашалось человек тридцать, и не только «знаменитых», как Маклаков, Милуков, Мережковский, Бунин. Бывали и «подающие надежды», молодежь из монпарнаских кафе, сотрудники понедельничной газеты «Звено», которую издавал и редактировал Винавер ...» [1, с. 302].

Но привиться к древу французской культурной жизни, войти сюда на правах «своего», русскому эмигранту не удастся. Даже у именитых, более или менее устроенных в бытовом отношении, Д. и З. Мережковских, живущих в своей давней парижской квартире, нет, по сути, круга живого общения, так как у них быстро разладились отношения со склонной к «левизне» парижской интеллигенцией:

« – Потом мы им всем надоели, – говорил Дмитрий Сергеевич, – и они нас перестали приглашать.

– Потому что ты так бестактно ругал большевиков, – говорила она своим капризным скрипучим голосом, – а им всегда так хотелось их любить.

– Да, я лез к ним со своими жалобами и пхохочествами (он картавил), а им хотелось совсем другого: они находили, что русская революция ужасно интересный опыт, в экзотической стране, и их не касается. И что, как сказал Ллойд Джордж, торговать можно и с каннибалами.

Вечерами она сидела у себя на диване, под лампой, в какой-нибудь старой, но все еще элегантно кацавейке, куря тонкие папироски или, приблизив работу к глазам, шила что-то (она любила шить), поблескивая наперстком на узком пальце. Запах духов и табаку стоял в комнате. Где мои кусочки? – спрашивала она, роясь в лоскутках.

– Где моя булочка? – спрашивала она за чаем, приближая к себе хлебную корзинку.

В. А. Злобин ставил перед ней чашку. – Где моя чашка? – и она обводила невидящими глазами стены комнаты.

– Дорогая, она перед вами, – терпеливо говорил Злобин своим умиротворяющим, веским тоном. – А вот и ваша булочка. Ее никто не взял. Она ваша.

Это была игра, но игра, которая продолжалась между ними много лет (почти тридцать) и которая обоим была необходима.

Потом открывалась дверь кабинета, и Д. С. входил в столовую. Я никогда не слышала, чтобы он говорил о чем-нибудь, что было бы неинтересно. З. Н. часто спрашивала, говоря о людях:

– А он интересуются интересным?

Д. С. интересовался интересным, это было ясно с первого произнесенного им слова. Он создал для себя свой мир, там многого не доставало, но то, что ему было необходимо, там всегда было. Его мир был основан на политической непримиримости к Октябрьской революции, все остальное было несущественно» [1, с. 303-304].

«На парижских улицах люди оборачивались им вслед <...> Они шли под руку – вернее, Мережковский, почти переломившись пополам, беспомощный и какой-то потерянный, не только опирался на руку Гиппиус, но прямо висел на ней. Гиппиус же, в широкополой шляпе, замысловатого, совершенно немодного фасона – тогда носили маленькие «клоши», надвинутые до бровей, – с моноклем в глазу, держалась преувеличенно прямо, высоко подняв голову. При солнечном свете белила и румяна еще резче выступали на ее лице. На ее плечах неизменно лежала рыжая лисица, украшенная розой, а после визита Мережковских к королю Александру Сербскому – орденом Саввы II степени» [13, с. 42]. Эта зарисовка на грани злого шаржа ставит жирную точку в вопросе о победителях и побежденных.

А. Куприн, существовавший на гроши (подчас, по свидетельству его дочери, семья вынуждена была обходиться на обед одним-единственным помидором!), вспоминается Берберовой воистину «почти как залетейская тень», взятая в ракурсе старческого увядания. «Во всей моей жизни ни одна книга [купринская «Яма», – Д. Б.] не имела на меня такого действия. Я так и сказала об этом А. И. Куприну, когда однажды, в гостях у В. В. Барятинского в Париже в 1929 году, я осталась с ним одна в гостиной после того, как все другие перешли в столовую. Куприн был похож в те годы на старого татарина, отчасти напоминая моего тверского деда. Он покачивал головой, опустив руки, и казался дряхлым и сонным. Он выслушал меня, медленно взял с вазы вишню и попросил меня взять ее за хвостик в рот. Вишня повисла у меня на подбородке. Он придвинулся ко мне и осторожно взял вишню ртом, почти не коснувшись меня. Когда он выплюнул косточку, он сказал:

– Это – моя последняя стадия.

Мне стало его жалко, но я ничего не сказала. И он поцеловал мне руку, капнув слезой, словно слеза в его угасшем глазу долго ждала мгновения, чтобы упасть мне на руку. Мы вышли в столовую» [1, с. 77].

Литературный портрет И. Бунина в «Курсиве...» не менее грустен. Берберова акцентирует не духовное величие Бунина, не его чудесный талант. На первом плане – нищее существование живого классика и неколебимое равнодушие французских светил уровня Р. Роллана к его трагическим предостережениям, которые выводят русского писателя из себя; он изображен в моменты растерянности, нищеты, утраты любимой женщины и пр. Особенно акцентирована склонность Бунина нецензурно выражаться, хотя это сочувственно трактуется как нарочитая грубость, самозащита легко ранимого человека. Но не прощает ему Берберова лишь одного последнего колебания, припечатывая ситуацию по-бунински же неповторимой гривуазной бытовой деталью: «В последний раз я пришла к нему в 1947 или 1948 году, после моих поездок в Швецию, где я исполнила некоторые его поручения к переводчику и издателю его шведских переводов. Я вошла в переднюю. Посреди передней стоял полный до краев ночной горшок, Бунин, видимо, выставил его со злости на кого-то, кто его не вынес вовремя. Сидел он за столом в кухне, а с ним сидел некто Клягин <...> Возможно, что Клягин помогал Бунину в эти годы вновь наставшей

для него бедности (Нобелевская премия была давно прожита), возможно, что Клягин добивался от Бунина предисловия к своей книге или рецензии о ней, но когда я увидела грязную кухню, двух слегка подвыпивших старых людей, которые обнимались и со слезами на глазах говорили друг другу: «ты – гениальный», «ты – наш светоч», «ты – первый», «мне у тебя учиться надо», на меня нашло молчание, которое я никак не могла сломать. Посидев минут десять, я вышла в переднюю. Бунин сказал:

– Это – Клягин, друг мой единственный. Великий писатель земли русской. Всем вам у него учиться надо.

Я прошла через переднюю (горшка уже не было), вышла на лестницу, на улицу Оффенбах, и больше уже никогда не вернулась.

Я не люблю смотреть на распад, любопытствовать о распаде, любоваться распадом, не люблю ни смеяться над ним, ни сожалеть о нем. Я стараюсь избегать распада, а он для Бунина начался в тот день, 12 февраля 1945 года, когда С. К. Маковский заехал за ним, чтобы везти его к советскому послу Богомолу пил за здоровье Сталина. Автомобиль ждал внизу» [1, с. 320-321].

И над всем этим выморочным, тягостным, старческим существованием вдруг – в духе то ли Пикассо, то ли Маринетти – взрывается само небо – реальной, смертоносной бомбардировкой: «У Зин. Ник. вчера: Лорис-Меликов, Тэффи, еще несколько человек. Сидим за чайным столом. Я взглянула на часы: без четверти восемь. Пора уходить. И вдруг – летят самолеты, сирена ревет. Мы со Злобиным бросились на кухню. Там, в окне, выходящем на юг, летели треугольниками, как гуси, американские истребители и разбрасывали бомбы – один треугольник, за ним второй, за вторым третий. Сирена ревет, бомбы взрываются, весь город начинает дрожать, и мы дрожим. Возвращаемся в столовую и решаем спуститься в подвал. Я беру З. Н. Г. под руку, Злобин берет под руку Тэффи, за нами – Лорис. В страшном грохоте вокруг мы начинаем спускаться по лестнице (третий этаж), и вдруг я вижу, что мраморная лестница под моими ногами движется. З. Н. ничего не слышит и не видит. Мы сходим вниз и там, у входа, стоим довольно долго. Когда дают отбой, я ухожу» [1, с. 539].

Уходит Берберова от угасающего прошлого не оборачиваясь, как это неосмотрительно сделала несчастная жена Лота. Ей чужда сентиментальность; книга «Курсив мой» по-настоящему беспощадна, и эпитафией к ней вполне можно было бы поставить девиз Ницше «падающего подтолкни». И, как выражается автор, этот великий разрыв с собственными корнями проходит вовсе не под знаком «ожидания Годо». Но вот в финале, размышляя над воспоминаниями И. Эренбурга, этими «сетями умолчаний, полупризнаний, отходов, колебаний», Берберова испытывает: «жалость к этому знаменитому человеку, другу глав государств, мировых ученых, писателей, гениальных художников нашего столетия. Жалость к старому человеку, состарившемуся у меня на глазах – от первого тома к шестому, пока я читала его книгу. Жалость и благодарность» [1, с. 659].

«Для эмигранта уход, расставание с родной землей – одновременно и нужда, и бремя. С одной стороны, у него есть миссия – сохранить те остатки духовного наследия, которые еще не были искоренены, и передать их следующим поколениям. Но с другой, у него есть и осознание того, что на чужой земле сделать это будет практически невозможно, а возврата назад нет. Отсюда трагическое мироощущение эмигранта: его судьба предопределена свыше, его судьба печальна, и он не в силах ее изменить» [16, с. 65]. И нет трагедии без катарсиса.

Великолепное нищенское презрение к неудачливым и побежденным еще не означает всепобеждающего холодного равнодушия. И, хотя расставание со старой культурой в «Курсиве...» не менее радикально, нежели в знаменитых блоковских «Двенадцати», читателю все же не дает покоя щемящая нота совершенно христианской по складу своему эмпатии, нота, насквозь пронзающая это велеречивое отречение от великих теней.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография / Нина Берберова; предисл. А. Кузнецовой. – М. : АСТ : Астрель, 2010. – 765, [3] с., ил.
2. Великая, Н. И. Малая проза Н. Н. Берберовой: поиски героя // Проблемы славянской культуры и цивилизации. – Усурийск, 2003. – С. 124–129.
3. Гурьев В. Горький и Ходасевич / Виктор Гурьев. – Электронный ресурс. – Режим доступа: proza.ru/2008/11/07/2.
4. Демидова, О.Р. Женская проза и большой канон литературы русского зарубежья / О.Р. Демидова // Мы. Женская проза русской эмиграции / Сост., вступ. статья и комментарии О. Р. Демидовой. – СПб.: РХГИ, 2003. – С. 3-19.
5. Женетт Ж. Границы повествовательности / Жерар Женетт // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 60 – 281. – 472 с.
6. Крылова С. В. Мемуарно-автобиографическая проза 60-70-х годов XX века: Н. Мандельштам, Н. Берберова / Снежана Владимировна Крылова. – Автореф. канд. дис. ...: 10.01.01. – М. ; Моск. пед. ун-т, 1995. – 18 с.
7. Кириллова Е. Л. Мемуаристика как метажанр и её жанровые модификации: на материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны: Автореф. канд. дис. филол. наук: 10.01.01 / Е. Л. Кириллова; Дальневост. гос. ун-т. Владивосток, 2004. 26 с.
8. Кузнецова А. А. Идеиное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской эмиграции: Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский / Анна Александровна Кузнецова. – Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – М. ; Издательство Литературного института им. А. М. Горького: 2005. – 241 с
9. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья: 1918–1940. – Т. 1. Писатели русского зарубежья: Энциклопедический биографический словарь / Под ред. А. Н. Николойкина. – М.: РоссПЭН, 1997. – 560 с.
10. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья: 1918–1940. – Т. 3 / Под ред. А. Н. Николойкина. – М. : Росс ПЭН, 2002. – 712 с.
11. Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе / Жорж Нива. – М.: Высшая школа, 1999. – 304 с.
12. Малыгина Э. С. Типология героев в прозе Н. Н. Берберовой / Элеонора Сергеевна Малыгина. – Автореф... канд. дисс. Специальность 10.01.01. – русская л-ра. – М. : МГУ имени М. В. Ломоносова, 2013. – 32 с.
13. Одоевцева И. В. На берегах Сены / Ирина Одоевцева. – М. :Художественная литература, 1989. – 333 с.
14. Пискунов, В. Чистый ритм Мнемозины // Лит. обозрение. – 1990. – №10. – С.21–31. – О мемуарах Н. Берберовой. – С.25–28.
15. Реставрируя Нину Берберову – Радио Свобода. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.svoboda.org/a/27067132.html

16. Скобелев В. П. О единстве русской литературы XX века. – Электронный ресурс. – Режим доступа: is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130099337.
17. Струве Г. П. Литературные «реакционеры» / Глеб Павлович Струве // Возрождение. – 1926. – № 541. – 25 ноября. – С. 3.
18. Яцино М. Культура индивидуализма / Малгожата Яцино. – Харьков: Гуманитарный центр, 2012. – 279 с.
19. Banasiuk E. Koleje losu Niny Berberowej a jej autobiografia “Podkreślenia moje” (“Kursiv moj”): Diss. Uniwersytet Warszawski / Banasiuk Elżbieta. – Warszawa, 2007. – 183 s+ aneks Promotor: prof. dr hab. Alicja Wołodźko-Butkiewicz

Бураго Д.С., к.ф.н., докторант

Национальный педагогический университет ім. М.П. Драгоманова, Київ, Україна

ПОБУТОВА КАРТИНА ЖИТТЯ РОСІЙСЬКОГО ЛІТЕРАТОРА-ЕМІГРАНТА В КНИЗІ Н. БЕРБЕРОВОЇ «КУРСИВ МІЙ»

У статті аналізується відображена в книзі Н. Берберової картина побуту Мережковських, Купріна, Буніна, Книга змушує з нещадною чіткістю усвідомити, що кліше «притулок Муз і Грацій» змінилося гіркою формулою Цветаєвої: «поети – жиди».

Тут зображений позначений виразною печаткою занепаду і в'янення побут Мережковських, жахлива бідність Купріна, ущербність дома Буніна. При цьому Берберова не щадить кумирів, щедро вводячи натуралістичні деталі. Достатньо згадати п'яного Буніна з якимось емігрантським літературним нулем на брудній кухні і з переповненим нічним горщиком в коридорі.

Покидає Берберова це загасаюче минуле, не обертаючись. Книга по-справжньому нещадна, і епіграфом до неї цілком можна було б поставити девіз Ніцше «падаючого під-штовхни». Але нищезанська ненависть до переможених ще не означає всеперемагаючої холодної байдужості.

І, хоча розставання зі старою культурою в «Курсиві...» не мени радикально, ніж в блоковських «Дванадцяти», все ж таки тут звучить і щемлива нота емпатії, яка таємно пронизує це велеречиве відмовлення від великих тіней.

Ключові слова: натуралізм, ніщезанство, емпатія.

Burago D.S., candidate of Philology, doctoral candidate
Dragomanov national pedagogical university, Kiev, Ukraine

PICTURING LIFE OF A RUSSIAN MAN OF LETTERS IN THE BOOK “ITALICS ARE MINE” BY N. BERBEROVA

The article deals with N. Berberova's description of home life of Merezhkovsky, Kuprin, Bunin, which was on decline. The book makes us clearly understand that the phrase “refuge of Muses and Graces” changed for the Tsvetayeva's formula “poets – jews”.

Here we find the description of Merezhkovsky's and Bunin's house full of sadness, the poverty of Kuprin. Berberova has no mercy on them lavishly providing the reader with naturalistic details. It would be worth remembering drunk Bunin and his guest – emigrant literature “zero” at the dingy kitchen and the chamber-pot full to the brim in the corridor.

Berberova leaves this declining past without turning back. The book “Italics are mine” is merciless, and the suitable epigraph for it is Nietzsche’s slogan “push the falling”. But the Nietzsche’s contempt for the defeated does not presume the winning cold indifference.

But nevertheless there is a moving note of empathy, which runs through this magniloquent repudiation of great shadows, though the parting with the old culture is not less radical than in the poem “Twelve” by A. Blok.

Key words: *naturalism, Nietzscheanism, empathy.*

УДК 821.09.12

Корзова Л.Ю., к. мист., доцент
КМАТ ім. Сержа Лифаря, Київ

А. Б. ВАЛЬЕХО – МАЙСТЕР СТВОРЕННЯ ДРАМАТИЧНИХ ХАРАКТЕРІВ (НА МАТЕРІАЛІ П’ЕСИ «ПІДВАЛЬНЕ ВІКНО»)

У статті розглядаються образи персонажів п’єси А.Б. Вальєхо «Підвальне вікно», вміння драматурга досліджувати нагальні суспільні проблеми крізь призму людських переживань та драматичних шляхів героїв.

Ключові слова: *конфлікт, дія, характер, іспанський театр, драматургія, тоталітаризм, диктатура, вистава.*

Драматургія Антоніо Буєро Вальєхо – одна з найцікавіших сторінок історії європейського театру останніх десятиліть, без неї не можливо уявити загальну картину розвитку світового театру ХХ століття. П’єси Вальєхо користуються великою популярністю як в Іспанії, так і за її межами. На жаль, в Україні театр А.Б. Вальєхо є на сьогодні явищем зовсім мало відомим. Не зверталося до його творчості й українське літературознавство. В колишньому СРСР свого часу у МХАТі з успіхом було поставлено одну з найвідоміших п’єс Вальєхо “Сон розуму”. Заслужують на увагу й розвідки російських літературознавців, які більшою чи меншою мірою досліджували різні сторони театру А.Б. Вальєхо. Так, відомий літературознавець В.Ю. Сілюнас у книзі “Іспанська драма ХХ століття” дуже побіжно характеризує проблемно-тематичну спрямованість, робить окремі зауваження стосовно драматургічної стилістики п’єс А.Б. Вальєхо. Дуже коротко аналізує деякі драматургічні твори Вальєхо літературознавець З.І. Плавскін у своїй книзі, присвяченій загальним проблемам розвитку сучасної іспанської літератури. Мистецтвознавець Л. Синяньська у післямові до збірки п’єс Вальєхо також коротко коментує п’єси раннього періоду творчості Вальєхо. Однак, в цих роботах ідейно-тематична спрямованість та драматургічні принципи Буєро Вальєхо не розглядаються із скільки-небудь достатньою докладністю. Цим і зумовлене наше рішення звернутися до вивчення драматургії А.Б. Вальєхо.

Після встановлення диктаторського режиму Іспанія стала багато у чому периферійною, «відрізаною» від реального світу країною. «Залізна завіса», подібна до тієї, що віддаляла протягом кількох років СРСР від решти світу, фактично була характерною і для

© Корзова Л.Ю., 2017

Іспанії часів франкізму. В країні встановилася затхла морально-психологічна атмосфера. Цьому багато у чому сприяла внутрішня політика франкізму: закривалося багато шкіл та університетів, а тих, що лишилися, скорочували навчальні програми, усуваючи з них все «шкідливе», тобто небажане режиму. В результаті, світогляд, кругозір, духовний світ багатьох іспанців в ці роки катастрофічно збідніли, звузилися, ніби втратили повноцінність. Проти цього протестує Вальєсо п'єси «Підвальне вікно». Робить він це у своєрідній метафоричній формі. Він викриває і відкидає позицію сприйняття світу крізь вікно з підвалу, де живуть герої, Отець і його син Маріо. Адже саме вони у п'єсі виявляються нездатними забути трагічне. Але зараз вже непевне та далеке минуле, вони зосереджені на цьому минулому і ні на йоту не змінюються у ставленні до нього. Драматург показує у своєму творі, що для нього ці речі взаємопов'язані: переборювання свого звичного, з карликових позицій, погляду на світ, здатність побачити його з позицій людей з дійсним, великим світоглядом, оцінка недавнього минулого своєї країни. Таким чином, у назву п'єси – «Підвальне вікно» драматург вклав зміст символіко-метафоричний.

Переходячи до аналізу персонажів, ми перш за все хочемо зауважити, що не погоджуємося з іспанським театрознавцем Гарсія Баррьєнтосом в тому, що «персонажі п'єси «Підвальне вікно» досить схематичні та умовні» [Barrientos 1990, 4]. З нашої точки зору, авторський підхід до їх створення проявляється досить різноманітно: один з них окреслений органічно і переконливо, іншим же притаманна деяка художня невизначеність, протилежність.

До числа перших, безперечно, має бути віднесений образ Батька. Це дуже незвичайний, можна сказати, винятковий персонаж. Батько діє у багатьох сценах п'єси, і завдяки його участі художня тканина цих сцен набуває зовсім специфічного, багато у чому натуралістичного характеру. Річ у тім, що Батько – божевільний. Таким він проявляє себе у кожній сцені. Він, як дитина, зайнятий вирізуванням з журналів та листівок людських фігурок, він не упізнає свою дружину і дітей, називає сам себе дитиною, навіть годувати його доводиться, як дитину, і т.п. А в одній з фінальних сцен п'єси Батько ударом ножиць, якими він вирізував фігурки, вбиває свого сина Вісенте. Зрозуміло, що всі ці сцени, як і взагалі будь-які натуралістичні епізоди в художніх творах, справляють малоприємне враження. Але слід визнати, що в даному випадку зверненість до натуралістичних моментів в достатній мірі виправдана. Адже за задумом автора образ цього неохайного, безглузого, неприємного старика має пов'язуватися у сприйнятті глядачів з тими силами в іспанському суспільстві, які «закциклилися» на подіях громадянської війни, що давно відійшли в історію, з п'єси стає зрозуміло, що і розум Батька помутівся від того, що він не зміг пережити подій, які відбулися в його родині в останні дні війни. І, таким чином, фігура Батька, безглузого старика, стає у п'єсі ніби знаковою. Глядачам, що відвідали вистави першої постановки п'єси (нагадуємо, що тільки в Мадриді цих вистав було більше п'ятисот) певно, дуже імпонувало, що ті, хто ще й досі не міг відмовитися від важкого духовного, морального спадку Громадянської війни, хто ще і зараз був готовий продовжувати зведення рахунків, закарбовані у п'єсі в образі безглузого, огидного старого.

А розправа Батька з сином Вісенте, якого він вбиває під час нападу безумства, слугувала свого роду наочним нагадуванням по те, наскільки трагічним може стати для суспільства бажання певної його частини продовжити взаємні звинувачення та вимагати один від одного розплати за участь в тих чи інших подіях Громадянської війни.

Ті ж політико-ідеологічні настрої, що і у Батька втілені драматургом і в образі його молодшого сина Маріо. Він повністю нормальна за станом психіки людина, але, як і Батько, він не може знайти адекватного ставлення до давніх подій Громадянської війни, сам внутрішньо страждає через те, що відбулося тоді, у 1939 році, в їхній родині, і не може цього вибачити своєму старшому брату Вісенте, якого вважає абсолютним винуватцем смерті їхньої сестри, і готовий у будь-яку мить кинути в обличчя Вісенте звинувачення з цього приводу.

Коли знайомишся з п'єсою, стає зрозуміло, що Вальехо створював образи братів Маріо і Вісенте, намагаючись уникнути прямої залежності їхніх людських властивостей від того, якою є їхня позиція по відношенню до основної соціально-політичної проблеми, яка розглядається в п'єсі. Ретроградно налаштованого в цьому плані Маріо драматург наділяє симпатичними, привабливими моральними рисами. Маріо працює скромним коректором-надомником, отримуючи за це досить помірну плату, але він відмовляється йти працювати на більш відповідальну роботу у видавництві, яку пропонує йому брат, оскільки вважає, що робота у видавництві неминуче пов'язана з моральними компромісами, з недостойними у духовному плані вчинками. Докази – наявні. Історія з відмовою видавництва романа Еухеніо Бельтрана – яскравий приклад того злочинства, яке панує у світі видавничого бізнесу і до якого він, Маріо, не хоче бути причетним.

На жаль, як нам здається, драматург мало піклується про художню цілісність та життєву переконливість образу Маріо. Так, хоча про ставлення, нібито негарне, видавництва, в якому працює Вісенте, до письменника Бельтрана, у п'єсі йдеться ще не один раз, все ж чітко ніде не сказано, у чому справа, і читачам та глядачам, які знайомляться з п'єсою, складно зрозуміти, якою мірою виправдана моральна позиція Маріо, який обурюється тим, як видавництво поводиться з Бельтраном.

Але, крім цієї нечіткості образу Маріо, як нам здається, є і інші прорахунки. Наприклад, суперечливість деяких, важливих його суджень. Так, у діалозі з Енкарною у I частині п'єси Маріо визнає, що декому вдається вибитися (тобто зробити кар'єру) і не забруднитися при цьому. У інших же епізодах п'єси він запекло підкреслює, що будь-яка кар'єра, будь-яке підвищення у суспільстві неминуче пов'язані з втоптуванням у землю інших.

Дуже суперечливо і, до речі, дещо непривабливо проявляє себе Маріо і у стосунках з Енкарною. Він то оспівчується їй у коханні, пропонує руку і серце, то відвертається від неї, причому в той момент, коли Енкарна опиняється у дуже складній ситуації, то знову тягнеться до неї і пропонує їй одруження.

Суперечливість поведінки Маріо проявляється і в його відношенні до Вісенте. Адже він відноситься до Вісенте зі змішаним почуттям призириливості та ненависті, але це не заважає йому користуватися життєво важливими послугами Вісенте: роботу (адже отримати її не так просто) дає йому брат.

Природньо, такі моменти шкодять органічності образу, позбавляють його певності, вони навіть здатні викликати у читача і глядача нерозуміння, навести на думку про те, що даний персонаж – просто невротик з непередбачуваними вчинками.

Два персонажі п'єси – Вісенте і Мати – уособлюють собою ті силив іспанському суспільстві, які розуміють необхідність поставити крапку у з'ясуванні подій Громадянської війни. Обидва вони закликають зайняти таку позицію і інших членів родини. Але

авторський підхід до створення цих образів виявляється дуже різним. Якщо образ Матері відрізняється цілністю та послідовністю, так би мовити, узгодженістю вкладених в нього драматургом рис і фарб, то образ Вісенте, на жаль, не позбавлений художньої суперечності. Зі спогадів, які час від часу з'являються у діалогах персонажів, ми дізнаємося, що Вісенте, у 1939 році, став винуватцем загибелі молодшої сестри. Наскільки дійсно великою була його, тоді підлітка, вина, зараз судити складно. В цьому плані слід визнати великою вдачею автора те, що він зумів на прикладі Вісенте і членів його родини змодельовувати ситуацію, яка в цей час, починаючи приблизно з другої половини 1960-х років, була характерною майже для всієї Іспанії, так чи інакше, але переживалася майже усіма громадянами, хто пам'ятав трагічні дні кінця 30-х років.

Але драматург, очевидно, вирішив, що буде занадто прямолінійним, якщо персонаж, в образі якого закарбована найбільш прогресивна тенденція загальної думки того часу, постане у п'єсі, так би мовити, бездоганним, позитивним героєм. І тому він навмисно в цей образ вносить декілька моментів.

Цілий ряд рис Вісенте роблять його фігуру дуже привабливою. Він постає у п'єсі не тільки успішним ділком у сфері видавничої справи, який з ентузіазмом працює, але й достатньо турботливим сином і братом. Добре заробляючи, він систематично приносить конверти з грошима до родини своїх близьких, обговорює з ними їхні потреби. Однак, може дещо насторожувати той факт, що приходить він сюди систематично, але все-таки рідко – раз на місяць. Але з подій п'єси, обставини, які ми спостерігаємо, нам стає зрозуміло – чому. У Вісенте дійсно теплі стосунки лише з Матір'ю. Про Батька він пам'ятає і піклується, але бачити часто безглузлого, неприємного Батька йому, певно, не хочеться, і це можна зрозуміти. Що ж до брата, то Вісенте і тут проявляє турботу: він забезпечує Маріо роботою у видавництві, пропонує йому зайняти там штатну посаду.

Але зустрічі з Маріо носять характер буквально суцільних суперечок – дискусій, в яких обидва брати постійно опиняються на полярно протилежних позиціях. При цьому читачу і глядачу стає зрозумілою бездоказовість звинувачень, які звучать з вуст Маріо, ясною стає правота Вісенте, чи йдеться про мниму вину Вісенте у подіях 1939 року, чи то йдеться про кар'єру, яка нібито базується на утопуванні у землю інших. У цих дискусіях Вісенте не тільки показує слабкість позиції Маріо, але й проголошує досить важливу думку про необхідність для брата вирватися з підвалу, звідки світ видно лише крізь вузьке вікно, і ці слова звучали зі сцени та сприймалися як заклик до іспанців-сучасників подолати вузькість, відсталість погляду на навколишню соціально-політичну реальність, подолати свою соціально-психологічну, політичну обмеженість, яка так чи інакше склалася у населення країни за десятиліття франкізму.

Дуже слабко «працює» на зниження образу Вісенте і історія з письменником Еухеніо Бельтраном, книжки якого видавалися у видавництві, де працює Вісенте, і з яким там нібито некрасиво повелися. Про цей ніби некрасивий вчинок багато говорять Маріо і Енкарна. Під впливом їхніх докорів Вісенте визнає неправомірність одного зі своїх вчинків щодо Бельтрана і вдається до заходів, які б виправили цей його ніби дуже негативний вчинок. Але, як бачимо, кажучи про цей момент, доводиться часто вдаватися до висловів зі словами «нібито» та «начебто». Справа в тому, що з п'єси неможливо зрозуміти, в чому саме полягають складнощі письменника Еухеніо Бельтрана (адже він фігура позасценічна) у видавництві Вісенте, і у чому, власне, полягає нібито некрасива позиція Вісенте в

цих справах. Тобто, цей момент, направлений драматургом на зниження образу Вісенте, постає як непевний, розпливчастий, і при знайомстві з п'єсою виникає навіть деяке відчуття незручності за ту нарочитість, з якою автор намагається розширити його значення для змалювання образу Вісенте.

Як бачимо, аналіз образів персонажів-братів, Маріо і Вісенте, показує, що прагнення психологічної ускладненості представлених в п'єсі людських фігур не завжди приводить Вальехо до успішних результатів. Суперечливість характеру як такого, безперечно, притаманна багатьом людським натурам в реальності. І вона повністю може фігурувати при змалюванні характерів у мистецтві, породжуючи і комічні, і власне драматичні ефекти, про що свідчить цілий ряд творів світового театру. Але в такому разі суперечливість характеру має бути об'єктом художнього дослідження у творі, повинна слугувати розвитку в ньому певної драматичної теми, вона повинна проявлятися у дії без недомовок, бути художньо переконливою.

На жаль, у п'єсі «Підвальне вікно» ці принципи порушені, знайомство з даним твором переконує, що положення, проголошене більше, ніж дві тисячі років тому Арістотелем у «Поетиці», – про визначеність, певність, зображуваного у драмі, не застаріло, його не вдається заперечити навіть авторам, які створюють п'єси з жанровим визначенням «експеримент».

На відміну від Вісенте, образ Матері позбавлений суперечностей. Цей йільний, художньо переконливий образ, хоча роль Матері за обсягом, за «метражністю» невелика. У ремарці, яка супроводжує появу Матері на сцені, Вальехо вказує: «Це приємна і, по всьому видно, мужня жінка». Саме як така – мужня- людина і постає перед нами Мати у дії п'єси.

Створене у п'єсі різке протиставлення образів – Батько, що збожеволів, втратив (найшкільні у психологічному плані) людське обличчя – і мужня Мати, яка зберегла абсолютну тверезість і ясність розуму в оцінці світу, життя, – безперечно, носить у п'єсі знаковий характер. Адже Мати за самою своєю жіночою, материнською природою у більшій мірі прив'язана до дітей, відчуває їх, переживає за них. І ми переконуємося, що Мати у п'єсі Вальехо виступає як стримуюча сила, яка здатна примирювати. Вона, звичайно, пам'ятає свою страшну втрату – загибель маленької доньки, але вона почуває себе маті'ю усіх своїх дітей і зараз думає про щастя, про долю живих. Минуле – трагічне, але воно неоправдане і його повернути неможна, воно не повинно заважати жити зараз, чорною тінню поставити на життєвому шляху її живих дітей – таким є сенс тієї життєвої логіки, яка протрупає у діях, у висловлюваннях Матері.

Образи жінок-матерів, які являють собою приклад мужності, внутрішньої сили, – одна з дуже помітних традицій літератури і театру ХХ століття. Образ Матері з роману М.Горького «Мати» (відомий у світі і за п'єсою-«переробкою» Б.Брехта «Гвинтівки Тереси Каррар» – яскраві приклади цієї традиції. Звичайно, Мати з даної п'єси Вальехо не може бути перерахована в ряду цих персонажів, які підіймалися самі на героїчний рівень, надихаючи на героїчні вчинки своїх синів.

Ситуація, в якій проявляє свій характер Мати Вальехо, набагато скромніша. Але вона напряму співвідноситься, являє собою ніби модель соціально-політичної ситуації, яка складається в країні, ситуації, яка вимагала мужності від учасників її вирішення. Тому

поведінка, висловлювання Матері для іспанських глядачів 60-х років звучали особливо значимо, що називається, проникали до душі, викликали життєві аналогії і асоціації.

Енкарна є службовим персонажем у п'єсі. Сюжетна роль її не така вже і маленька: вона стає причиною розбрату між Вісенте і Маріо, кожний з яких по-своєму претендує на її прихильність. Але з основною, соціально-політичною проблематикою п'єси вона ніяк не пов'язана. У тій частині протистояння братів, яке пов'язане зі ставленням до Бельтрана, Енкарна виступає на боці Маріо, сама вона навряд чи стала б проявляти ентузіазм у боротьбі за справедливе відношення до письменника, твори якого навряд чи читала.

Отже, істотним достоїнством театру Б. Вальехо стало те, що він проявив себе великим майстром «ліпки» людських фігур, персонажів, які представляли найрізноманітніші соціальні прошарки та групи населення Іспанії. Чітко запам'ятовуються, врізаються у пам'ять створені ним у даній п'єсі драматичні характери, персонажі постають перед нами як проникливі, органічні людські особистості.

Це вміння драматурга «пропустити» художньо досліджувані ним проблеми крізь призму драматичних шляхів героїв, людських переживань і доль персонажів, напевно, і таїть у собі головну принадливість п'єс Б. Вальехо для його співвітчизників, для театралів інших країн та глядачів наступних десятиліть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афиногенов, А. Избранное / А. Афиногенов. – М. : Искусство, 1976. – 265 с.
2. Байрон Д.Г. Избранная лирика / Д. Г. Байрон. – М.: Радуга, 1988. – 510с.
3. Вальехо А.Б. Пьесы / А. Б. Вальехо. – М.: Искусство, 1977. – 840 с.
4. Плавский З.И. Испанская литература XIX-XX веков / З.И. Плавский – М.: Высшая школа, 1982. – 245 с.
5. Силюнас В.Ю. Испанская драма XX века / В.Ю. Силюнас – М.: Искусство, 1980. – 180 с.
6. Синянская Л. Театр Антонио Буэро Вальехо / Л. Синянская В кн.: Вальехо А.Б. Пьесы. – М.: Искусство, 1977. – С. 816-839.
7. Тертерян И. Гойя, и несть ему конца / И. Тертерян В кн. К.Рохас. «Долина павших». – М.: Радуга, 1983. – С.7-29.
8. Bejel, E. Bueno Vallejo: lo moral, lo social y lo metafisico / E. Bejel – Madrid: IES, 1972. – 164 p.

Корзова Л.Ю., к. искус., доцент
КМАТ им. Сержа Лыфаря, Киев

А. Б. ВАЛЬЕХО – МАСТЕР СОЗДАНИЯ ДРАМАТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «ПОДВАЛЬНОЕ ОКНО»)

В статье рассматриваются образы персонажей пьесы А.Б. Вальехо «Подвальное окно», умение драматурга исследовать важные социальные проблемы сквозь призму человеческих переживаний и драматических судеб героев.

Ключевые слова: конфликт, действие, характер, испанский театр, драматургия, тоталитаризм, диктатура, спектакль, сценография.

Korzova L. Yu., doctor of arts
S. Lyfar KMAT, Kyiv

**A.B. VALLEJO – MASTER OF CREATION OF DRAMATIC CHARACTERS
(ON MATERIAL OF THE PLAY “THE SKYLIGHT”)**

This article considers the characters of the “Skylight” by A.B. Vallejo, his mastership as for creation of investigation of the topical social problems through human feelings and dramatic ways of his characters.

Key words: *conflict, action, character, Spanish theatre, dramatic composition, totalitarian, dictatorship, performance.*

ПСИХОЛОГІЯ МОВИ І КУЛЬТУРИ

Гладько С.В., Чузу С.Д. КОГНІТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ
АЛЬТЕРНАТИВНИХ СВІТІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ. 5

Масленченко Н.А. СТРУКТУРА ЕМОЦІОНАЛЬНОЇ СИТУАЦІЇ ЯК ОСНОВА
АНАЛІЗА ЕМОТИВНОГО ТЕКСТА 12

МОВА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Кабини М.Ю. ЗВУКОВІ ОБРАЗИ У ПОЕТИЧНІЙ КАРТИНІ СВІТУ УКРАЇНСЬКИХ
МИТЦІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ
АСПЕКТ 17

Керимова Мелек Ферузовна ПСИХИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВА
НА ЧЕЛОВЕКА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ПРОЦЕССЕ ОБРАЗОВАНИЯ. 24

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Палатовская Е. СИНТАКСИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ЧЛЕНЕНИЯ УСТНОГО
НАУЧНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА
(ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ) 31

Семейкина Н.Н. «ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА В ПАРОДИЙНОМ ДИСКУРСЕ
ИНТЕРПРЕТАЦИЙ 38

Скорина Л.В. УКРАЇНСЬКА ЕПІГРАФІСТИКА 20-Х РОКІВ ХХ СТ.:
РЕПЕРТУАР, ТИПОЛОГІЯ, ФУНКЦІЇ НАДТЕКСТОВИХ ЦИТАТ 44

Сазонова Я.Ю. ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ТЕКСТОТВОРЕННЯ Й
ТЕКСТОСПРИЙНЯТТЯ ДИСКУРСУ ЖАХІВ. 53

Черненко О.І. ЖИТТЯ ЯК ДУХОВНА ЦІННІСТЬ У МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ
ВІКТОРА БОЙКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ
«ОБЛИЧЧЯМ ДО БАГАТТЯ») 61

<i>Кредатусова Я.</i> НАЗВИ ОСІБ В ЮРИДИЧНІЙ ЛЕКСИЦІ: СУДОЧИНСТВО (СЛОВАЦЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ ПЛАН)	66
<i>Кохан Р.А.</i> «СТРАШЕННО» ТА «НЕЙМОВІРНО»: РЕЦЕПТИВНІ МАКСИМИ САМОТНОСТІ В РОМАНІ ДЖОНАТАНА САФРАНА ФОЕРА «СТРАШЕННО ГОЛОСНО І НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО».	74
<i>Домніч О.В.</i> ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ І ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ КОНЦЕПТУ	81

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

<i>Бородіна Г.Г.</i> ВНЕСОК КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ ПІВДНЯ УКРАЇНИ В РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА (ІІ ПОЛОВИНА ХІХ СТ. – ПОЧАТОК ХХ СТ.)	92
<i>Кутіліна М.М.</i> ФРАНКОМОВНА ЛІТЕРАТУРА КАРИБСЬКОГО БАСЕЙНУ: ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИЙ АСПЕКТ ОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ САМОБУТНОСТІ.	98

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

<i>Боровко В.</i> ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ТАРАСА ШЕВЧЕНКО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ ЯНКИ КУПАЛЫ: ЭСТЕТИЧЕСКО-АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.	107
<i>Аниенкова Е.С.</i> СОЗВУЧИЕ ДВУХ МИРОВ: К РЕВИЗИИ ПРОБЛЕМЫ БУНИНСКОГО «СЛЕДА» В МАЛОЙ ПРОЗЕ ГАЛИНЫ КУЗНЕЦОВОЙ	111
<i>Шинкоренко О.К.</i> ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ПОВЕСТЕЙ В. КОРОТКЕВИЧА	120
<i>Погорелова Д.А.</i> СЦЕНА И ИСКУССТВО КАК МОДЕЛИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИНОБЫТИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА.	126
<i>Ожоган Л.О.</i> ІВАН ФРАНКО І ГЕОРГ БРАНДЕС: НЕСПОДІВАНІ ВІРАЖІ КУЛЬТУРНОГО РАДИКАЛІЗМУ.	130
<i>Гаряча О.С.</i> ЕПІТЕТНА СТРУКТУРА ЯК НОСІЙ ХУДОЖНЬОГО «ШУМУ» ЧИ/ТА ІНФОРМАТИВНОСТІ У «МЕРТВІХ ДУШАХ» М. ГОГОЛЯ ТА «ЧАРІВНОМУ ЛІХТАРІ» Ю. КРАШЕВСЬКОГО	139
<i>Подгурська І.О.</i> ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ АРХІТЕКТОНІКИ В РЕАЛІЗАЦІЇ ІДЕЙНОГО ЗАДУМУ ПОВІСТІ Б. ПІЛЬНЯКА «ЧЕРВОНЕ ДЕРЕВО»	145

Шматкова И.И. БЕЛОРУССКАЯ ЖЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН.	151
Южакова О.І. НОВЕ СЛОВО У ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВІ (НА ПІДСТАВІ МОНОГРАФІЇ І. ДЗЮБИ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО. ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ») . . .	156
Морева Т.Ю. ОБРАЗ АГАСФЕРА В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ НАЧАЛА XIX ВЕКА («РУКОПИСЬ, НАЙДЕННАЯ В САРАГОСЕ» ЯНА ПОТОЦКОГО, И «АГАСФЕР» ВАСИЛИЯ ЖУКОВСКОГО)	162
Сидоренко О.В. ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТІВ ЕЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ФРАНЦУЗЬКИХ ФАБЛЮ	170
Ясюк І.В. “ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАЕ ЛІТАРАТУРЫ” МАКСІМА ГАРЭЦКАГА: УПЛЫЎ ЧАСУ	178
Мушкетик Л.Г. ГУНГАРИЗМИ В УКРАЇНСЬКИХ РОДИННО-ПОБУТОВИХ ПІСНЯХ ЗАКАРПАТТЯ	186
Ванденко О. РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ФРІДРІХА ГЕЛЬДЕРЛІНА У ТВОРІ П. ГЕРТЛІНГА «ГЕЛЬДЕРЛІН»	192
Воробей М. МАЛЫЕ ФОРМЫ ЛИРО-ЭПОСА БОГДАНА ЗАЛЕССКОГО И ВЛАДИСЛАВА СЫРОКОМЛИ	198
Крючкова О.Р. ОБРАЗ ХРИСТА-ДИТИНИ ЯК СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ ЦЕНТР КАЗКИ О. ВАЙЛЬДА «ВЕЛЕТЕНЬ-ЕГОЇСТ»	204
Бураго Д.С. БЫТОВАНИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТОРА-ЭМИГРАНТА В КНИГЕ Н. БЕРБЕРОВОЙ «КУРСИВ МОЙ».	208
Корзова Л.Ю. А. Б. ВАЛЬСХО – МАЙСТЕР СТВОРЕННЯ ДРАМАТИЧНИХ ХАРАКТЕРІВ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ «ПІДВАЛЬНЕ ВІКНО»)	222

Наукове видання

«МОВА І КУЛЬТУРА»

Випуск 20

Том II (187)

Редактор: *О.Г. Бураго*

Макет і комп'ютерне верстування: *О.Л. Мумінова*

Підписано до друку 18.10.2017 р.

Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».

Обл.-вид. арк. 18,10. Ум.-друк. арк. 13,48. Наклад 300 прим. Зам. № 1686-2.

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.

Тел./факс: (044) 227-38-22, 227-38-48; e-mail: conf@burago.com.ua

www.burago.com.ua

Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41