

Заснований
у 1997 р.
Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації

Серія КВ № 15436-4008 ПР,

22 червня 2009 р.

Адреса редакції :

Україна, 69600,

м. Запоріжжя, МСП-41,

вул. Жуковського, 66

Телефони для довідок:

(061) 289-12-26

(061) 289-12-75

Телефон/факс: (061)764-45-46

В і с н и к

**Запорізького національного
університету**

• **Філологічні науки**

№ 2, 2011

Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2011. – 228 с.

Затверджено як наукове фахове видання України, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук (постанова президії ВАК України від 01.07. 2010 р. №1-05/5)

Затверджено вченою радою ЗНУ (протокол засідання №2 від 25.10.2011 р.)

Редакційна рада

Головний редактор – Білоусенко П.І., доктор філологічних наук, професор

Відповідальний редактор – Хом'як Т.В., кандидат філологічних наук, доцент

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Чабаненко В.А.	-	доктор філологічних наук, професор, заступник головного редактора
Гуменний М.Х.	-	доктор філологічних наук, професор
Заверталюк Н.І.	-	доктор філологічних наук, професор
Зарва В.А.		доктор філологічних наук, професор
Зацний Ю.А.	-	доктор філологічних наук, професор
Іваненко В.К.	-	доктор педагогічних наук, професор
Манакін В.М.	-	доктор філологічних наук, професор
Павленко І.Я		доктор філологічних наук, професор
Пахомова Т.О.	-	доктор педагогічних наук, професор
Петренко О.Д.	-	доктор філологічних наук, професор
Погребна В.Л.		доктор філологічних наук, професор
Приходько А.М.	-	доктор філологічних наук, професор
Тихомиров В.М.	-	доктор філологічних наук, професор
Шевченко В.Ф.	-	доктор філологічних наук, професор

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

БИЛЫК М.П. КРЫМСКИЙ ВЕКТОР В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА.....	5
ГАЛЯНИНА Т.Ю. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ ПРОЗЫ И.С.ТУРГЕНЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX В.).....	11
ГРИГОРУК С.И. ВОССОЗДАНИЕ АВТОРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО В ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДАХ Г. КОЧУРА И Д. ПАВЛЫЧКО.....	16
ГУРА Н.П. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ Й ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ: МІФОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	21
ДУДНІКОВ М.О. ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	26
ДУЛИНА А.И. ОНЕЙРОСФЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ГЕРЦЫК.....	31
ЕРЕМЕНКО И.А. ИДИОЛЕКТ КАК ОТРАЖЕНИЕ АВТОРСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ (К АНАЛИЗУ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА В. ВЫСОЦКОГО).....	39
КОРКІШКО В. О. ХРОНОТОП ДОРОГИ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ СТРИЖЕНЬ ПОЕМИ М. ГОГОЛЯ «МЕРТВІ ДУШІ».....	44
КОСТРОМИЦКИЙ Р.И. ТЕНДЕНЦИИ «ПОЗДНЕГО ПОСТМОДЕРНИЗМА» В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА.....	51
КРАСНОБАЕВА О.Д. ВНЕТЕКСТОВЫЕ АСПЕКТЫ И ЭЛЕМЕНТЫ ВНУТРИТЕКСТОВОЙ СТРУКТУРЫ ХРОНОТОПА РАНИХ ГОГОЛЕВСКИХ ПОВЕСТЕЙ.....	57
КУЯНЦЕВА О.О. РОМАН «МЕЛОЧИ ЖИЗНИ» А.Я. ПАНАЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА.....	63
МИРОНОВА Т.Ю. ПОГЛЯД АВТОРА ТЕКСТУ І ПОГЛЯД ХУДОЖНИКА (НА ПРИКЛАДІ ОСОБИСТОСТЕЙ ВІКТОРА ГЮГО, ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І ОЛЕКСІЯ ВЕНЕЦАНОВА – ТРЬОХ СУЧАСНИКІВ XIX СТОРІЧЧЯ, ЯКІ ЗАЛИШИЛИ ПІСЛЯ СЕБЕ ЯК ПИСЬМОВІ ТЕКСТИ, ТАК І ХУДОЖНІ РОБОТИ).....	68
МУРАВИН А.В. ДУША И ДУХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. РАСПУТИНА.....	75
НІКОЛОВА О.О. ТИПОЛОГІЯ ПСЕВДІВ У ЛІТЕРАТУРАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА РОСІЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ.....	78
ПАВЛЕНКО И.Я. РУССКИЙ/РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ФОЛЬКЛОР УКРАИНЫ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ.....	84
ПАВЛЕНКО И.Я., БЕРЕЖНОЙ В.А. СОВРЕМЕННЫЙ АНЕКДОТ: СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ.....	88
ПОГОРЕЛОВА Д. А. МИР ТЕКСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. В. НАБОКОВА.....	93
ПОГРЕБНАЯ В.Л. РУССКАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН.....	97
СКРЫННИК Н.А. РОМАН А.Ф. ПИСЕМСКОГО «ВЗБАЛАМУЧЕННОЕ МОРЕ» В ОЦЕНКЕ РУССКОЙ КРИТИКИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.....	103
ТИХОМИРОВ В.Н. ФЛОБЕР И ЧЕХОВ «ТИПОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА».....	106
УДАЛОВ В.Л. УМОВИ ІНТЕНСИВНОГО РОЗВИТКУ СИСТЕМОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	112
ШАЛАЦЬКА Т.П. ХУДОЖНИЙ ЧАСОПРОСТІР У МАЛІЙ ПРОЗІ І ЧЕНДЕЯ.....	118

ШЕВЧУК О. В.	
К ВОПРОСУ О МОТИВЕ ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА».....	122
ШМАЛЬКО А.В.	
КАРТИНА МИРА ЧУМАКОВ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ГРИГОРИЯ ПЕТРОВИЧА ДАНИЛЕВСКОГО.....	125
ЮФЕРЕВА Е.В.	
К ВОПРОСУ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО И УКРАИНСКОГО ПОСЛАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.....	132
ЭМИРСУИНОВА Н.К.	
МАЛЫЕ ЖАНРЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ.....	136

РОЗДІЛ 2. МОВОЗНАВСТВО

БАБАНИНА А.С.	
ОТРАЖЕНИЕ ГЕНДЕРНЫХ СТЕРЕОТИПОВ В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН».....	140
БАЙРАМОВА Л.К., ТОМИЛИНА Г.Я.	
АББРЕВИАЦИЯ ПОСЛОВИЦ КАК СРЕДСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ.....	146
БУЦ Н.В.	
СЕМАНТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА МЕНТАЛЬНОГО ЛЕКSIKОНА: БИБЛЕЙСКАЯ И МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ЛИНЫ КОСТЕНКО.....	150
ВАЛЕЕВА Л.В.	
ИМПЕРАТИВЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ МИФА.....	154
ГАЖЕВА И.Д.	
УКРАИНИЗМЫ КАК ИМЕНА КУЛЬТУРНЫХ КОНЦЕПТОВ В «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» Н.В. ГОГОЛЯ.....	157
ГОРЛАЧЕВА В.В.	
МАНИПУЛЯТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ РЕКЛАМЕ.....	164
ДУКА Л.И.	
АГИОНИМЫ В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ.....	169
КАЛУГИНА Т.В.	
ПРОНОМИНАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЯЗЫКОВОГО СМЫСЛА «ОБРАЗ, СПОСОБ, КАЧЕСТВЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДЕЙСТВИЯ».....	172
КОЛТУЦКАЯ И.А.	
ИДИОМАТИКА МОЛОДЕЖНОГО СЛЕНГА (НА МАТЕРИАЛЕ СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНКЕТИРОВАНИЯ).....	178
КУВАРОВА Е.К.	
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ В ПИСЬМЕ КАК ЭЛЕМЕНТ СОВРЕМЕННОГО ДИСКУРСА ГАЗЕТЫ.....	182
КУДРОВ Р.А.	
ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИНЫ КОСТЕНКО НА РУССКИЙ ЯЗЫК В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ.....	187
МАНАКИН В.Н., МАНАКИНА Н.М.	
«В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО...».....	191
ОНУФРІЄНКО Г.С.	
МОВНА КОМУНІКАЦІЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ РИТОРИЧНОЇ ПАРАДИГМИ.....	195
ПЕТРОВА Л. А.	
АКТУАЛИЗАЦИЯ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ В АВТОРСКОЙ ДЕФИНИЦИИ.....	201
ПРИЙМАЧОК О.И.	
МОДАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА ПАРЕМИЙНОГО ИМПЕРАТИВА.....	206
РУКОЛЯНСЬКА Н.В.	
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ВІДПОВІДНИКИ В ЮРИДИЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ.....	210
САПЛИН Ю.Ю.	
СУРЖИК КАК ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕКРЕСТОК.....	215
ХОДОРЕНКО А. В.	
К ВОПРОСУ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ РАЗРАБОТКИ ПОНЯТИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ГЕШТАЛЬТА (НА ПРИМЕРЕ АНТРОПОНИМНЫХ ЕДИНИЦ).....	221
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У “ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ” ЗА ФАХОМ “ ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ”.....	225

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.1(477.75) «18/19»

КРЫМСКИЙ ВЕКТОР В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

Билык М.П., к. филол. н., доцент

Крымский медицинский государственный университет им. С.И. Георгиевского (г. Симферополь)

В данной статье освещается роль Крыма в творческом становлении И. Бунина и определяются границы его «крымского» творчества.

Ключевые слова: символика вечности, крымский пейзаж, мотив «утраченного рая».

Білик М.П. КРИМСЬКИЙ ВЕКТОР У ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ І.О. БУНІНА / Кримський державний медичний університет ім. С.І. Георгієвського (м. Сімферополь), Україна

У статті висвітлюється роль Криму у творчому становленні І. Буніна та визначаються межі його «кримської» творчості.

Ключові слова: символика вічності, кримський пейзаж, мотив „втраченого раю”.

Bilyk M.P. CRIMEAN VECTOR IN THE LIFE AND WORKS OF I.A. BUNIN / Crimea State Medical University named after S.I. Georgievsky (Simferopol)

This article covers the role of Crimea in the creative development of I. Bunin and defines the boundaries of his creative works dedicated to Crimea, Ukraine

Key words: the symbolic of the Eternity, Crimean landscapes, motif of «lost paradise».

В последние годы, ознаменованные серьёзным переосмыслением отечественной истории, культуры и литературы, возвращается к читателю творческое наследие писателей «первой волны» русской эмиграции. Имена многих из них прочно связаны с Крымом, ведь древняя земля Тавриды долгие годы служила для каждого источником творческого вдохновения. На литературной карте Крыма среди сотен имён обозначены имена А. Ахматовой, М. Волошина, А. Куприна, В. Маяковского, А. Мицкевича, К. Паустовского, А. Пушкина, Л. Толстого, Леси Украинки, А. Чехова и др. Каждый из них сумел увидеть в красоте Крыма что-то своё, заветное, и отразить это в своём творчестве. Наследие этих писателей и поэтов трудно представить без их «крымских» произведений. Так, В. Казарин справедливо замечает, что «обретение молодым Пушкиным всероссийской славы невозможно без Крыма». Эти слова можно отнести и к творчеству И. Бунина, немного уточнив их: «обретение И. Буниным всемирной славы невозможно без Крыма».

И. Бунин – прозаик и поэт, которого А. Твардовский назвал «последним из классиков русской литературы, чей опыт мы не имеем права забывать», почётный академик по разряду изящной словесности Российской Академии Наук и первый в русской литературе лауреат Нобелевской премии – неоднократно бывал на полуострове. Впервые приехав в Крым восемнадцатилетним юношей, он навсегда «влюбился» в этот край. С тех пор жизнь писателя оказалась нерасторжимо связанной с югом страны, с Крымом, где он не только наслаждался красотами природы, общался с известными деятелями искусства, но и переживал моменты высочайшего душевного подъёма, обретал стимулы для дальнейших творческих исканий.

Наследие И. Бунина на протяжении многих десятилетий вызывало пристальный интерес критики и литературоведения. И в последние годы И. Бунин – один из самых востребованных наукой авторов.

В монографиях Ю. Мальцева [4], О. Михайлова [5], Л. Смирновой [8] упоминается об «озерковском», «орловском» и «полтавском» периодах в литературной биографии И. Бунина и лишь вскользь говорится о её «крымских» страницах.

В последних работах А. Бабореко [1] и М. Рощина [6] Крыму в жизни писателя отведена несколько большая, хотя и явно недостаточная, роль. Такое невнимание к «крымскому этапу» в жизни и творчестве художника происходит отчасти потому, что, в отличие от иных периодов, сконцентрированных во времени, он растянулся на многие годы (1889–1912), в течение которых писатель четырнадцать раз приезжал на полуостров и иногда подолгу здесь жил. Но этот период времени не был достаточно изучен, хотя, на наш взгляд, очень важен, так как является периодом становления И. Бунина как писателя, прошедшего путь от автора первых стихов, которых он стыдился в зрелые годы, до создателя «Деревни» и «Суходола».

В последние годы опубликовано несколько работ, посвящённых «крымскому» творчеству И. Бунина. Это статьи Н. Гурьяновой, Е. Нечепорука, И. Соколовой, Н. Яблоновской. Так, первая попытка наиболее точно определить границы «крымского» пласта в искусстве И. Бунина принадлежит Н. Яблоновской [9]. Однако, признавая плодотворность этой попытки, следует подчеркнуть, что «крымская» принадлежность многих произведений писателя, выделенных исследовательницей, вызывает сомнение и требует доказательств, которые невозможны без знаний точных биографических фактов, связанных с посещениями И. Буниным Крыма и отражённых в дневниках писателя, в воспоминаниях современников. Кроме того, в решении проблемы невозможно обойтись без изучения культурно-исторической, социальной и этнической обстановки, характерной для Крыма конца XIX – начала XX века, без учёта его природных особенностей и заповедных мест.

Таким образом, несмотря на успехи современного буниноведения, роль Крыма в творческом становлении Бунина осталась почти незамеченной и потому недооцененной; не был по достоинству осмыслен и изучен «крымский период» в его жизни и творчестве, итогом которого явился целый пласт «крымских» произведений. Как ни парадоксально, круг этих произведений литературоведами даже не очерчен. Понятно, что они не могли изучаться как нечто близкое, взаимосвязанное. Между тем, по верному замечанию А. Люсого, «крымское творчество» Бунина хотя и не собрано «формально в какие-либо циклы», по сути представляет собой «удивительно цельную, философски связанную поэтическую книгу» [3, с. 140].

Целью данной статьи является попытка освещения роли Крыма в творческом становлении И. Бунина и определения границ его «крымского» творчества. В настоящей работе предлагается рассматривать «крымское» наследие И. Бунина как целостность, не собранный автором цикл, структурообразующим образом которого является образ Крыма. Сегодня, когда внимание филологической науки всё больше сосредоточивается на выявлении регионального (в данном случае южно-украинского) вектора в судьбах художественной культуры и её конкретных представителей, тема данного исследования обнаруживает свою живую актуальность.

Как уже было отмечено, И.А. Бунин много раз посещал Крымский полуостров. Впервые он приехал сюда в 1889 году встретиться с «отцовской молодостью». Отец писателя неоднократно рассказывал сыну о Крымской войне, куда отправился добровольцем вместе с братом Николаем, «красавцем полковником», погибшем там на Малаховом кургане. Крымская природа, так отличающаяся от природы среднерусской полосы с её «бескрайней и монотонной равниной и редкими деревянными избами, вызывающими в И. Бунине тоску» [4, с. 23], не только побудила писателя к написанию нескольких поэтических произведений, как об этом пишут в своих монографиях Ю. Мальцев [4, с. 140] и О. Михайлов [5, с. 140], но и, по нашему мнению, изменила его мировосприятие. Впервые увидев море, горы и грандиозную панораму восходящего солнца с Байдарского перевала, И. Бунин задумывается о величии природы и месте в ней человека, что в дальнейшем определяет его мироощущение, которое О. Сливницкая очень точно, на наш взгляд, называет «космическим» [7, с. 53].

Последний раз писатель увидел Крым в 1912 году, а ещё через несколько лет, в 1920 году, он навсегда покинул родину. Но временные границы «крымского» творчества И. Бунина не ограничиваются только 23 годами (1889 – 1912 гг.). Они значительно шире. На страницах своих произведений писатель вспоминает солнечный полуостров на протяжении всей жизни вплоть до 1949 года, когда в рассказе «Алупка» звучит последнее воспоминание о Крыме. Таким образом, временной диапазон «крымианы» И. Бунина составляет 60 лет. Следовательно, обращаясь к «крымскому» творчеству писателя, мы обращаемся не только к истокам его мастерства, но и прослеживаем этапы его становления: от автора незрелых стихотворений до Нобелевского лауреата в области литературы, создателя романа «Жизнь Арсеньева».

«Крымское» творчество И. Бунина значительно по объёму и разнообразно в родовом и жанрово-стилевом отношении. В «крымский цикл» писателя входят 24 рассказа, 71 стихотворение, 3 очерка, книга воспоминаний, роман, 3 перевода, автобиографическая заметка, дневники.

Предложенные нами критерии отбора текстов с «региональным адресом» позволили с максимальной точностью определить границы «крымского» наследия И. Бунина и включить в цикл такие тексты, которые раньше не квалифицировались как «крымские», например, произведения не о Крыме, но на страницах которых он вспоминается, а также созданные по «крымским» впечатлениям или в Крыму. Говоря о «крымском» творчестве автора, такие произведения нельзя не учитывать. В связи со сказанным все произведения, претендующие на «крымскую» принадлежность, разделены нами на две группы: «безусловно крымские», действие которых происходит в Крыму, и «условно крымские», действие которых происходит не в Крыму.

В первую группу входят произведения, в которых точно указывается, что в них описан Крым. В некоторых произведениях это звучит уже в названии («В Крыму», «В Крымских горах», «В крымских

степях»), в других – в тексте, как в стихотворении «Земной, чужой душе закат!..», в котором писатель вспоминает «молчаливый зимний Крым».

Иногда «крымскую» принадлежность произведения помогает определить пометка, которую писатель ставит в конце, рядом с датой написания произведения, уточняя, где оно было написано, как в стихотворении «На юге», напечатанном с пометкой «Южный берег Крыма, весна 1889 год».

Во многих произведениях писатель упоминает или описывает населённые пункты Крыма, крымские географические и исторические достопримечательности: Ялту (стихотворение «Кипарисы», рассказ «Пингвины»), «белый, весёлый, со светлой зеленью Севастополь» (рассказ «Крым»), Гурзуф (рассказ «Крым»), Бахчисарай (рассказ Крым»), Сюрень (стихотворение «Жена Азиса»), Алупку (рассказ «Алупка»), «мёртвое Чуфут-Кале», «со скал летящий Учан-Су» (стихотворение «Учан-Су») и т.д.

В других произведениях крымские топонимы отсутствуют, но они встречаются в старой редакции или в черновых вариантах этих произведений, что, несомненно, подтверждает «крымскую» принадлежность этих произведений. Так, первое заглавие стихотворения «Багряная печальная луна...» звучало по-другому – «На окраинах Сиваша». В первой публикации стихотворения «Кипарисы» упоминался мыс Ай-Тодор, а в конце стихотворения стояла приписка – «Ялтинское кладбище. 4 июня 1896 года».

Во многих «крымских» произведениях И. Бунина, в которых отсутствуют крымские топонимы, в описании пейзажа и достопримечательностей угадывается Крым. Определить крымский пейзаж помогают его основные элементы, без которых Крым не мыслится: это горы, море, особенное небо, растения и животные, характерные для этого уголка земли. Страстный путешественник, И. Бунин бывал и в других местах, пейзаж которых похож на крымский (Кавказ, побережье Средиземного моря). В такой ситуации отличить «крымское» произведение помогает его датировка, знание времени приезда писателя в Крым, дневники и воспоминания. Так, в стихотворении «К побережью моря длинная аллея...» «длинная аллея», ведущая к морю, ступени, «идущие на прибой», «позабывтые мраморные колонны», львы, «глядящие в море», – всё это, бесспорно, описание южного портала и парадной лестницы дворца графа М. Воронцова в Алупке.

Иногда определить «крымскую» принадлежность некоторых произведений помогает тот факт, что в них писатель обращается к крымскому этносу, так как именно в Крыму И. Бунин впервые познакомился с историей, культурой, религией и традициями других народов, населяющих полуостров. Так, в стихотворении «Любил он ночи тёмные в шатре...» писатель переносится в прошлое Крыма, рисуя образ крымского кочевника, славного воина, пронзённого стрелой скифа. Стихотворение «Штиль» позволило отнести к «крымским» датировка стихотворения и упоминание писателя о купающихся в море «голых татарчатах».

В небольшом по объёму рассказе «Ущелье» И. Бунин рисует татарский аул, «танцующих на крыше сакли подростков-татар», очень точно изображая, как они танцуют, уловив характер движений национального татарского танца: «...пристально глядя в глаза друг другу, положив руки друг другу на плечи, подсакивая козлами, крепко топают на одном и том же месте» [2, 4, с. 542].

В группу «условно крымских» произведений включены произведения, действие которых происходит не в Крыму, но на их страницах полуостров вспоминается ностальгически (стихотворения «Отрывок», «И снова вечер, степь, и чётки...», рассказы «В августе», «Новый год», «Чаша жизни», «Пыль» и др.).

Кроме того, мы считаем обоснованным включение в «Крымский цикл» группы произведений, действие которых происходит не в Крыму, но там созданных (рассказы «Сосны», «Гуман», «Белая лошадь») и произведений не о Крыме, но написанных по крымским впечатлениям. Так, в рассказе «В Альпах» описывается не столько природа Альп, сколько горы Крыма, по которым И. Бунин много странствовал во время написания этого произведения. В рассказе «Преображение» писатель повествует об ужасном чувстве, пережитом героем произведения ночью во время чтения «Псалтыри» над гробом покойницы-матери. Мы полагаем, что в основе рассказа лежит воспоминание автора очень неприятного для него эпизода, когда во время его пребывания в ялтинской гостинице в соседнем номере лежала покойница. Для И. Бунина, тяжело переживающего всё, что связано со смертью, это было тяжёлым испытанием.

«Крымское» творчество И. Бунина организуется в «несобранный» региональный цикл, который по своей природе является гиперциклом, включающим в себя несколько структур, состоящих из групп произведений, в той или иной степени связанных с главным композиционным образом цикла – образом Крыма, который рассматривается с различных сторон. Все структуры, составляющие гиперцикл, объединены между собой проблемно-содержательными связями, сквозными темами, создающими образ Крыма как своеобразную модель мира (мирообраз) писателя, реализующую его философскую и эстетическую концепцию бытия.

«Крымский цикл» И. Бунина представляет собой «философски связанную поэтическую книгу», в которой отражены основные темы бунинского творчества: памяти, вечности, природы, любви и смерти. Показательно, что к первым двум писатель изначально обращается именно в своих «крымских этюдах».

И. Бунин – художник, чей талант формировался в контексте культуры переходной эпохи, когда перед личностью открывалась возможность соотнести «скромные» масштабы собственного мира с беспредельностью макрокосма. Анализ произведений «крымского цикла» убеждает в том, что природа полуострова серьёзно повлияла на миропонимание и мироощущение мастера, значительно раздвинула горизонты его духовного видения. На вершинах Крымских гор и перевалов, с которых открывается величественная панорама моря и зелёных равнин, писатель испытывал чувства благоговения и ужаса перед необъятностью Вселенной, перед непостижимостью времени и пространства. Он, как и многие современные ему мыслители и художники, оставаясь европейцем, воспринимал мир как человек Востока. Такое мироощущение приближало И. Бунина к восприятию древних религиозно-философских учений Востока. В его «крымских» текстах космос онтологически первичен по отношению к человеку, хрупкому на фоне Вселенной, но безмерно стойкому, поскольку Вселенная входит в него.

В структуре мира «крымских» произведений доминирует вертикаль: от «таинственных глубин», в основе которых лежит идея общей души, наследственной памяти, до «таинственных высот», основой которых является идея боговдохновенности художника. Писатель считал, что каждый человек несёт в себе колоссальную энергию эмоциональной памяти своих предков, но обострённым ощущением Всебытия наделены лишь художники, к которым он причислял и себя. Рассматривая «прапамять» как особый «духовный инстинкт», И. Бунин утверждал, что искусство исходит именно из глубины веков. Тема генетической памяти, впервые заявленная в ранних «крымских» стихотворениях автора («На юге» и «Что в том, что где-то, на далёком...»), затем в рассказе «В ночном море» и отрывке из романа «Жизнь Арсеньева», приобретёт концептуальную завершённость в более поздних произведениях «крымского цикла» и станет ведущей для творчества И. Бунина в целом.

Мировосприятие И. Бунина формируется также памятью исторической. Древняя крымская земля, «каждый камень которой насыщен огромным безвременным прошлым», не только давала писателю богатейший материал для творчества, но и побуждала к путешествиям в «светоносные страны» со следами древних цивилизаций. И в мёртвом городе Чуфут-Кале, и на заброшенных аллеях Воронцовского парка, и в Бахчисарайском дворце, и на севастопольских редутах – И. Бунин ощущал себя частицей прошлого (неопубликованные заметки под общим заглавием «Крым», стихотворения «К побережью моря длинная аллея...», «Тут покоится хан, покоривший несметные страны...», «Надпись на чаше», отрывок из романа «Жизнь Арсеньева»). А скифские курганы, которые писатель впервые увидел в Крыму, становятся «неизменными атрибутами» его произведений, символом связи времён (стихотворения «Любил он ночи тёмные в шатре...», «В Крымских горах», рассказы «На край света», отрывок из романа «Жизнь Арсеньева»).

Мировосприятие И. Бунина осуществляется сквозь призму памяти (наследственной и исторической), потому что у писателя существует только одно время – прошлое. Но «пассеизм» И. Бунина – это не культ старины, а предпочтение прошлого настоящему и грядущему. Стремление освободиться от пут времени приводят к тому, что мастер в «крымском» творчестве впервые вводит новую хронологическую единицу – миг, длящийся вечность. Сопричастность ей рождает ослепительные мгновения счастья, которые писатель испытывает, поднимаясь на вершины Крымских гор и перевалы, с которых он мог «заглянуть в лицо небес». С тех пор образ высоты становится одним из любимых у писателя (стихотворения «На поднебесном утёсе, где бури...», «У Байдар, на прибрежной скале...», «В Крымских горах», рассказы «Перевал», «С высоты», Маленький роман»).

Ведущие темы бунинского творчества – любви и смерти – не будучи доминирующими в «крымском цикле», находят здесь своё типологическое разрешение.

Личный опыт И. Бунина, его переживания и впечатления нашли своё отражение в его «крымском» творчестве. И. Бунин преследует «неотступное желание говорить о себе», хотя бы в слове «в малой доле запечатлеть свою жизнь», чтобы «продлить себя на земле». Крым в жизни и творчестве писателя занимал особое место. Сюда он приезжал в счастливейшие минуты своей жизни, а иногда целебный крымский воздух помогал ему «лечить» глубокие душевные раны.

Любовь как высшее проявление жизни сопряжена со смертью и в бунинском мире почти всегда ей сопутствует. Писатель считает любовь «прекраснейшей» частью жизни человека, самым сильным и захватывающим переживанием, тайной мира, способной на мгновение остановить неумолимый бег времени и подвести обыденность к вечности. Но в ненадёжном мире любовь недолговечна, «тайна жизни» разъединяет двух любящих людей (рассказы «С высоты», «Маленький роман»), а потому любовь обречена на гибель (рассказы «Митина любовь», «Маленький роман», «Три рубля»). Но если человек остаётся жить, то это уже бессмысленное существование, потому что время убивает в любви самое главное: боль любви, волнения и страдания (рассказ «Алупка»).

Трагизм любви, характерный для произведений этой тематики, потрясает на фоне райски безмятежной природы Крыма, рождая в душе очистительный катарсис.

Одна из основных тем бунинского творчества – тема смерти – не была слепым подражанием литературным вкусам на рубеже веков, данью моде. Впервые к этой теме писатель обратился в рассказе «Сосны», созданном в Крыму. Смерть в произведениях «крымского цикла» является не «концом», а «превращением», «исходом», формой вовлечения замкнутого круга человеческой жизни в бесконечные круги бытия человеческого духа. Поэтому смерть у И. Бунина – это общечеловеческая тайна. Писатель, который всю свою жизнь жил под «знаком смерти», одна мысль о которой приводила его в ужас, так и не смог до конца жизни разгадать тайну равнодушного отношения к смерти русского человека, называя это «мудростью народа» или «мудростью предков» (рассказ «Сосны»).

И. Бунин считал, что человек и всё, что его окружает, смертно (стихотворения «Кипарисы», «Могила поэта»). Перед страшным лицом смерти равны и царь, и нищий, поэтому власть и богатство – это лишь обман, не делающий человека счастливым (рассказ «Темир-Аксак-Хан», стихотворения «Любил он ночи тёмные в шатре», «Тут покоится хан, покоривший несметные страны»).

В смерти И. Бунин видит не только ужасное, но и грозную и притягательную красоту (рассказы «Сосны», «Преображение»).

Непременные атрибуты пейзажей Крыма у И. Бунина – кладбища, могилы, курганы, напоминающие о разрушительной силе времени, о бренности человеческой жизни, об исчезновении древних народов и цивилизаций. Поэтому Крым как уникальная древняя земля представляет большой интерес для писателя (стихотворения «Любил он ночи тёмные в шатре», «Тут покоится хан, покоривший несметные страны», «Кипарисы», «Могила поэта», рассказ «Темир-Аксак-Хан», отрывок из романа «Жизнь Арсеньева»).

Крым ещё до эмиграции в представлении И. Бунина являлся синтезом знойного юга и таинственного Востока и воспринимался им как место «сказочное» и райское, куда всё время хотелось вернуться (рассказы «Новый год», «В августе», стихотворение «И снова вечер, степь и чётко...»). Но «сказочность» и даже святость придавал Крыму в глазах И. Бунина ещё тот факт, что здесь «бывал Пушкин», к которому у И. Бунина было особое отношение, так как, где бы И. Бунин ни был, его никогда не оставляло ощущение «соприсутствия Пушкина». Писатель, приезжая в Крым, ходит тропами великого поэта и вспоминает о пушкинском Крыме на страницах своих произведений (неопубликованные заметки под заглавием «Крым», рассказ «Пингины», роман «Жизнь Арсеньева», дневники).

В произведениях, созданных в эмиграции, Крым вспоминается писателем как «утраченный рай». В них звучат слова И. Бунина, передающие чувства счастья встречи с крымской землёй в прошлом и чувства безысходной грусти о невозможности этой встречи в жестокой реальности (рассказы «Пингины», «Ущелье», «Пыль», повесть «Митина любовь», роман «Жизнь Арсеньева», стихотворение «Земной, чужой душе закат...»).

Анализ «крымского цикла» показал, что 95% поэтических и часть прозаических произведений относятся к раннему творчеству автора и по жанру являются пейзажными зарисовками, сохранившими виды Южной и Юго-Западной части Крыма, где особенно любил бывать И. Бунин.

На его манеру пейзажиста, которая складывалась как новаторское освоение традиционных форм, приёмов и философско-эстетических ценностей, оказал заметное влияние импрессионизм. Это проявилось не только в кажущейся «случайности» выбора пейзажного мотива, но и в композиции произведения как «остановившегося кадра», в поиске выразительных средств передачи необычных цветовых и световых эффектов.

Основные образы крымского пейзажа – Чёрное море, Крымские горы, перевалы и особенное южное небо – являются у художника не только «предметными» образами, но и знаками непостижимой вечности.

Кроме того, крымская природа в пейзажах И. Бунина так же, как и искусство, имеет вертикальную направленность: от «таинственных глубин», представленных морем, к «таинственным высотам» – небу и небесным светилам. Часто в крымских пейзажах роль вертикали, соединяющей эти полярные бесконечности, выполняют Крымские горы и перевалы, которые как бы подготавливают к восприятию неба.

Центральное место в крымских пейзажах И. Бунина занимает образ Чёрного моря – самой непостоянной и вечно движущейся стихии. Море писатель впервые увидел в Крыму, и оно поразило его своим величием. С тех пор море становится одним из основных элементов образной системы И. Бунина.

Образ моря, которое занимает большую часть поэтического пространства «крымских» произведений И. Бунина, отодвигая на второй план горы и небо, встречается в 70 % его «крымских» стихотворений. Писатель вспоминает о море даже тогда, когда моря в пейзаже быть не должно, потому что Крым для И. Бунина всегда был «край морской». Поэтому можно говорить об авторе произведений «крымского цикла», как о писателе-маринисте.

Образ моря несёт разнообразную смысловую нагрузку: символизирует героическое прошлое рода (отрывок из романа «Жизнь Арсеньева», стихотворение «Что в том, что где-то на далёком...»), гармонию

и красоту, является колыбелью жизни, символом вечности (стихотворения «Ночь», «Надпись на чаше», «Уныние и сумрачность зимы»), представляет собой грозную и беспощадную природную стихию, в которой скрыта опасность, несущая гибель всему живому. Вот почему море у И. Бунина часто ассоциируется со смертью и могилой (стихотворения «В окошко из тёмной каюты...», «Закат», «Норд-остом жгут пылающие зори...»).

Значительное место в крымских пейзажах И. Бунина занимают горы и перевалы, которые не только являются элементами прекрасного пейзажа Крыма, но и представляют собой вертикаль, основание которой часто омывается водами «таинственного» моря, а вершина соприкасается с небом и Вселенной (рассказы «С высоты», «Маленький роман», стихотворения «На острове», «Отрывок»). На «пустынной высоте» крымских гор писатель ощущает свою близость с небом, с Богом, с вечностью.

Горы, так же, как и море, писатель впервые увидел в Крыму во время своего первого путешествия на полуостров в апреле 1889 года. Результатом этой поездки стали несколько поэтических произведений, в которых впервые в творчестве И. Бунина возникает образ гор. В дальнейшем горы и перевалы навсегда входят в образную систему писателя.

В «крымском цикле» И. Бунина в основном встречаются описания безымянных гор, скал и утёсов, но иногда художник в своих пейзажах рисует конкретные горы Крыма: Чатырдаг, Ай-Петри, Аю-Даг (стихотворения «Вершина», «Земной, чужой душе закат!», «Кипарисы», рассказ «Три просьбы»).

Образ неба в «крымских» произведениях И. Бунина, как и образ моря, гор и перевалов, имеет символическое значение. Небо ассоциируется у писателя с вечностью и Богом, являясь конечностью вертикали, представленной горами, вершины которых писатель называет «поднебесными». Неземное вечное небо у И. Бунина противопоставлено тленному миру людей.

Образ неба у И. Бунина биполярен. Дневное небо отождествляет радость бытия и благоденствие, оно наполнено яркими красками и красотой. В дневных пейзажах писатель рисует разное время дня: утро, полдень и вечер, и в зависимости от того, какое время дня изображает писатель, меняется настроение, освещение и краски картины. Так, утреннее небо в ожидании солнца становится нежным и радостным, дневное небо, залитое светом, вызывает ощущение пира жизни, а вечернее небо проникнуто грустью об уходящем дне.

Поскольку Крым в представлении И. Бунина является «русским краем солнца», то его «дневные» пейзажи в отличие от пейзажей среднерусской полосы буквально залиты солнечным светом.

Именно в Крыму И. Бунин впервые увидел необыкновенное зрелище – восход солнца с Байдарского перевала. С тех пор образ солнца, разрывающего тьму, станет одним из любимых в творчестве И. Бунина.

Солнце в бунинских пейзажах – не только источник физической жизни, но и символ «нетварного», божественного, вечного (стихотворения «Обрыв Яйлы. Как руки фурий...», «Буря», «Надпись на чаше», рассказы «С высоты», «Маленький роман», «Сосны»).

Ночь у И. Бунина – самое таинственное время суток, когда раскрываются неземные миры и ощущается «в ночной неземной тишине» присутствие Бога. С этим временем суток связано самое страшное для писателя слово – «смерть» (рассказы в «Ночном море», «Преображение», «Сосны», «Белая лошадь», стихотворение «В окошко из тёмной каюты»). Ночь не так богата красками, как день, но при её описании художник находит удивительные оттенки, сравнения и необычные поэтические образы. Ночь в «крымских» произведениях можно не только увидеть, но и чувствовать, осязать. Писатель наделяет ночь человеческими способностями и свойствами, поэтому при её описании чаще используется олицетворение.

Ночные пейзажи Крыма не мыслятся у И. Бунина без звёзд и различных небесных светил. Звёздная тема – одна из любимых тем писателя: из 71 поэтического произведения «крымского цикла» – в 22 упоминается о звёздах, планетах и созвездиях.

Звёзды занимают важное место в образной системе мастера, являясь символами холодной вечности, недоступной человеку божественной тайны (стихотворения «Отчего ты печально, вечернее небо?», «Ночь»). В некоторых «крымских» произведениях звёзды сопутствуют прекрасным чувствам, состоянию влюблённости героя (стихотворение «Ночь»).

Таким образом, анализ тематики, проблематики и поэтики произведений «крымского цикла» позволяет сделать вывод о значительном влиянии на искусство И. Бунина всего «крымского» периода. Именно в его широких, но чётких границах формировались базовые принципы творческой манеры будущего классика, складывалась его философия жизни, природы, человека; за счёт синтеза реализма с импрессионизмом обогащался арсенал художественных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабореко А.К. Бунин: Жизнеописание / А.К. Бабореко. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 455 с.
2. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. / И.А. Бунин. – М. : Художественная литература, 1987–1988.
3. Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе / А.К. Люсый. – СПб : Алетея, 2003. – 314 с.
4. Мальцев Ю.В. Иван Бунин / Ю.В. Мальцев. – Франкфурт-на-Майне : Посев, 1994. – 442 с.
5. Михайлов О.Н. Строгий талант // О.Н. Михайлов. – М. : Современник, 1976. – 276 с.
6. Рошин М. Бунин в Ялте // М. Рошин. – М. : Советский писатель, 1988. – 298 с.
7. Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина / О.В. Сливницкая. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004. – 269 с.
8. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество / Л.А. Смирнова. – М. : Просвещение, 1991. – 191 с.
9. Яблоновская Н.В. Крым в творческой биографии И.А. Бунина / Н.В. Яблоновская // Культура народов Причерноморья. – 1997. – № 2. – С. 324-326.

УДК 821.161.1 – 3.091:78.071.1(470+571) «18»

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ ПРОЗЫ И.С.ТУРГЕНЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX В.)

Галянина Т.Ю., соискатель

Запорожский национальный университет

В статье выявлено и проанализировано использование музыки русских композиторов XIX в. как интертекста в прозе И.С.Тургенева; отмечены общность народных интонаций, любовь к родине, природе, мелодизм, лиризм, трагизм.

Ключевые слова: музыка, интертекстуальность, цитата, реминисценция.

Галяніна Т.Ю. МУЗИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ ПРОЗИ І.С.ТУРГЕНЄВА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX СТ.) / Запорізький національний університет, Україна

У статті виявлено та проаналізовано використання музики як інтертексту у творчості І.С.Тургенева; відзначено спільність народних інтонацій, любов до батьківщини, природи, мелодизм, ліризм, трагізм.

Ключові слова: музика, інтертекстуальність, цитата, ремінісценція.

Galyanina T. THE MUSIC AS INTERTEXTUALITY IN THE PROSE OF IVAN TURGENEV (ON THE BASIS OF CREATIVITY RUSSIAN COMPOSERS XIX C.) / Zaporizhzhya national university, Ukraine

The article is devoted to analysis of music of Russian composers of the XIX c. as intertextuality in the works of Ivan Turgenev; marked common folk intonations, love of country, nature, melodic, lyrical, tragic.

Key words: music, intertextuality, reminiscence, symbolism.

Несмотря на огромное количество исследований, произведения И.С. Тургенева сегодня интересны тем, что, не перестают открывать новые грани стиля писателя. Музыка в жизни и творчестве писателя, ее влиянию на его мировоззрение посвящены работы С.М. Петрова, В.В. Стасова, Ю.В. Лебедева, В.Г. Фридлянда, А.А. Гозенпуда, Я.М. Платека, Т.В. Саськова и др., где музыка рассматривалась как стилистический прием, средство выразительности, но не в качестве единицы интертекста (аллюзии, реминисценции, цитаты). Такого рода исследования появились только в начале XXI века, когда ученые (К. Лазарева, Т. Трофимова, Т. Печерская, Н. Измайлов, О. Улыбина, Д. Карова, Р. Назиров, О. Свахина) обратились к текстам произведений писателя с целью установления литературных параллелей. Однако нам не известны разработки темы музыки как интертекста в творчестве писателя. Поэтому целью нашей статьи стал анализ элементов музыкального интертекста (а именно – творчества русских композиторов XIX в.) в произведениях «Певцы» (1850), «Лес и степь» (1848), «Как хороши, как свежи были розы...» (1879), «После смерти (Клара Милич)» (1883) И.С. Тургенева.

Термин «интертекстуальность» (фр. *intertextualite*, англ. *intertextuality*), введенный в 1967 теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой, стал одним из основных в анализе художественных произведений постмодернизма [6, с. 308]. Каноническую формулировку понятиям «интертекстуальность» и «интертекст» дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [3].

В творчестве И.С. Тургенева, по нашему мнению, присутствует множество элементов музыкального интертекста: цитирование фамилий известных музыкантов, отрывков из песен, упоминание музыкальных произведений для более глубокого раскрытия внутреннего мира героев, художественного замысла и авторских представлений относительно изображаемых событий (В. Моцарт – «Отцы и дети» (1862), К. Вебер, С. Тальберг – «Рудин» (1856), Й. Бах, Г. Гендель, Л. Бетховен, К. Вебер, А. Герц, Ф. Лист, Г. Доницетти, Й. Штраус – «Дворянское гнездо» (1858)). Отметим, что писатель часто использовал музыку преимущественно западно-европейских композиторов, тем более интересным и актуальным представляется исследование элементов русского музыкального интертекста в творчестве И.С. Тургенева.

Фамилии композиторов – не просто к месту приведенный факт или пример. Н.М. Мышьякова в статье «К вопросу о «литературности» музыкальных произведений» (2004) утверждает: «Любое название – уже «программа» восприятия, вектор аллюзии, эмоционально-психический тембр произведения... «Тезаурус» названий – показательная сторона творчества, своего рода шпаргалка, подсказка личностной и творческой позиции композитора. Название отсылает нас к ощущению произведения, его эмоциональному тексту, к сюжету, имени автора и, тем самым, к стилю, времени – культурному образу произведения» [7, с. 7]. Как один из высокообразованных людей своего времени, И.С. Тургенев не мог не использовать в своем творчестве явные или скрытые, осознанные и неосознанные отсылки к произведениям искусства. Долгие годы И.С. Тургенев провел рядом с Полиной Виардо, музой своей жизни, талантливой женщиной, чьи музыкальные предпочтения были созвучны с его вкусами. Слушая В. Моцарта, К. Глюка, Р. Шумана, Л. ван Бетховена, писатель не забывал и о русской музыке. Воспоминания современников (В.В. Стасова, Я.П. Полонского) свидетельствуют, что отзывы И.С. Тургенева о ней были не лестными. Так, в воспоминаниях В.В. Стасова есть сведения, что И.С. Тургенев писал: «Весь «Каменный гость» Даргомыжского – убогий писк, собрание дряблых, бесцветных речитативов; что всех, кроме Чайковского и Римского-Корсакова, всех других новых русских музыкантов нужно было бы – раз и в воду!» [10, с. 105]. Однако судить о реальном отношении к русской музыке XIX только по обрывкам воспоминаний современников или случайно брошенных высказываний самого писателя по поводу некоторых композиторов сложно, поскольку личность писателя в полной мере раскрывается в его творчестве.

В середине XIX в. большую роль в развитии музыкальной культуры сыграло творческое объединение композиторов «могучая кучка» (М.А. Балакирев (1836/37-1910), М.П. Мусоргский (1839-1881), Ц.А. Кюи (1835-1918), А.П. Бородин (1833-1887), Н.А. Римский-Корсаков (1844-1908)), представители которого стремились передать в музыке «правду жизни», национальный характер. Из воспоминаний В.В. Стасова становится ясным, что И.С. Тургенев не стеснялся высказывать своё мнение о новой русской школе. Так во время антракта на одном концерте писатель откровенно резко высказался о музыке А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского и М.А. Балакирева: «И что это за музыка ужасная! Само ничтожество, сама ординарность. Не стоит в Россию ездить для такой «русской школы!» Это вам везде где угодно покажут: в Германии, во Франции, в любом концерте...» [12]. Друг И.С. Тургенева Я.П. Полонский упоминал, что он из предыдущих русских композиторов высоко ценил М.И. Глинку, а из новейших всем другим отдавал предпочтение П.И. Чайковскому [9, с. 398].

М.И. Глинку считают основоположником русской классической музыки (1804-1857). Его стиль был истинно русским в мелодическом звучании и выражении дум, чаяний народа. В опере «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») главным действующим лицом композитор сделал крестьянина, мужественного и самоотверженного патриота. В опере «Руслан и Людмила» он обратился к сценам из жизни Древней Руси и восточным сказкам. М.И. Глинка глубоко проник в суть русской народной песни. В симфоническом произведении «Камаринская» он синтезировал народные мелодии. Вспоминая о рождении «Камаринской» (1848), М.И. Глинка рассказывает в «Записках»: «...нашел сближение между свадебною песнею «Из-за гор, гор, высоких гор»... которую слышал в деревне, и плясовую «Камаринскою», всем известною». Это «сближение» и подсказало композитору метод развития двух совершенно несхожих, контрастных, на первый взгляд, тем. Величавый напев свадебной песни оказывается внутренне близким веселому и задорному плясовому наигрышу «Камаринской» [4].

В рассказе «Певцы» (1850) И.С. Тургенев, описывая состязание двух певцов, представляет каждого определенной песней, хотя тексты песен не приведены. Образы тургеневских героев и их песни так же, как и музыка М.И. Глинки, построены на контрастах. В песне Якова «Не одна во поле» автор выразил и раздолье, и глубину русской души, и горькую судьбу: «...была и неподдельная глубокая страсть, и

молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковом, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью...» [15, с. 306]. А вот как В.Ф. Одоевский характеризует первый мотив «Камаринской»: «Сначала мотив слышится один, без всякой обстановки, как напеваает его русский человек... мотив повторяется долго, долго, между тем на душу певуна находят разные думы, разные ощущения, которые отражаются в этом мотиве; он делается то веселым, то заунывным, то буйным, — может быть, вспомнил весельчак о далекой красавице зазнобушке, а затем вслед про молодецкую схватку, а там про свое сиротство горемычное на чужбине...» [4]. Отметим общность внутреннего содержания, глубины, широты данных музыкальных моментов.

Другую песню в «Певцах» исполняет рядчик: «Пел он веселую, плясовую песню, слова которой, сколько я мог уловить сквозь бесконечные украшения, прибавленные согласные и восклицания, были следующие: «Распашу я, молода-молоденька, Землицы маленько; посею, молода-молоденька, Цветика аленька» [15, с. 303]. И здесь проведем параллель с произведением М.И. Глинки, где основной раздел – вариации на тему «Камаринской». Она звучит весело и задорно. Музыка вызывает представление о веселой русской пляске с неожиданными «выходками», «коленцами» разных инструментов: слышится веселое щебетание деревянных духовых, «балалаечный» наигрыш струнных, прихотливые разводы у кларнета [2]. Таким образом, наблюдаем общие темы, образы, и даже всевозможные украшения. Несмотря на возможную осознанность писателем подобного музыкального заимствования, данную реминисценцию относим к имплицитной, скрытой, поскольку не каждый читатель способен увидеть эти интертекстуальные параллели. Отметим и факт, что «обыгравая» общие интонации двух народных напевов, композитор развивает такой принцип производного контраста, который нашел широкое развитие в творчестве крупнейшего симфониста – Л. ван Бетховена. Еще одна параллель и общность взглядов: именно Л. ван Бетховен был одним из любимых композиторов как И.С. Тургенева так и М.И. Глинки [10, с. 102].

В 1870 г. И.Е. Репин сделал интересное сравнение между «Камаринской» М.И. Глинки и рекой Волгой: «Волга представлялась мне какой-то музыкальной пьесой вроде «Камаринской» Глинки. Она начиналась заунывными мотивами тянувшихся бесконечно линий от Углича, Ярославля, переходила в красивые мелодии в Плесах, Чебоксарах, до Казани, волновалась, дробилась, уходила в бесконечные дали под Симбирском и, наконец, в Жигулях разразилась таким могучим трепаком, такой забирающей «Камаринской», что мы сами невольно заплясали – глазами, руками, карандашами и готовы были пуститься вприсядку» [18]. Нам представляется возможным провести интертекстуальную параллель на материале тургеневского пейзажа и музыки «Камаринской». Величие, напевность, удаль тем «Камаринской» близко по духу описаниям рек у И.С. Тургенева: «Вы взобрались на гору... Какой вид! Река вьется верст на десять, тускло синяя сквозь туман; за ней водянисто-зеленые луга; за лугами пологие холмы... сквозь влажный блеск, разлитый в воздухе, ясно выступает даль... не то, что летом. Как вольно дышит грудь, как бодро движутся члены, как крепнет весь человек, охваченный свежим дыханьем весны!..» («Лес и степь») [15, с. 445]. В одном маленьком отрывке – соединение широты, дали, протяжности и в то же время бодрости и свободы. Упоминание писателем горы и вида перекликается с первыми строчками песни, мотив которой положен в основу симфонической фантазии: «Из-за гор, гор, высоких гор, Из-за леса, леса темного...». В данном случае нет конкретной интертекстуальной отсылки, но, учитывая общность народных интонаций, мелодичность музыки М.И. Глинки и прозы И.С. Тургенева, созвучность тематики, содержания, мы считаем уместным отметить данную реминисценцию в произведении писателя, обозначив ее как скрытую, имплицитную, не осознанную автором, исполняющую преимущественно экспрессивную функцию.

Определенное влияние на И.С. Тургенева оказало и творчество П.И. Чайковского (1840-1893). Ирландский композитор и профессор музыки в Кембриджском университете сэр Чарлс Вильерс Станфорд (1852-1924), по инициативе которого Чайковскому в 1893 г. была присуждена степень почётного доктора музыки этого университета, в своих воспоминаниях сделал следующее замечание: «Чайковский напоминал мне, по разным причинам, своего соотечественника Тургенева, с которым я однажды встретился у мадам Виардо. Ведь у него не было северной неотесанности; он держался таким же изящным, как француз, и в его темпераменте было что-то итальянское... При всей его самоуверенности, он, по всей видимости, был вершиной скромности» [14].

Кроме французской крови, которая действительно была у Петра Ильича Чайковского со стороны матери, безусловно, было нечто общее между великим композитором и Тургеневым – та же сердечная любовь к родине, особенно к её умиротворяющей природе; то же стремление к идеалу и к красоте в своих произведениях при вечных сомнениях и скептицизме в жизни (хотя Чайковский был более религиозен, чем Тургенев); и, наконец, та же скромность и щедрая готовность помочь другим. Нередко сравнивались и их произведения по лирическому настроению: например, «Евгений Онегин» и грустная «комедия» «Месяц в деревне» (1850) [14].

Сам И.С. Тургенев был очень высокого мнения о П.И. Чайковском. В подтверждение – высказывание Тургенева из его письма от 27-го марта 1872 г. к вечно полемизирующему с ним В.В. Стасову: «Из всех «молодых» русских музыкантов только у двух есть талант положительный: у Чайковского и у Римского-Корсакова. А остальных всех – не как людей, разумеется, как люди они прелестны – а как художников – в куль да в воду!» [13]. Что касается Н.А. Римского-Корсакова (1844-1908), то высокое мнение И.С. Тургенева о нем основывалось на знакомстве с очень небольшим количеством произведений юного композитора. Полине Виардо в Лондон прислали из России несколько ранних романсов Н.А. Римского-Корсакова. В письме из Лондона в конце 1870 г. И.С. Тургенев делился с П.В. Анненковым приятным впечатлением, которое эти романсы произвели на них: «Г-жа Виардо нашла романсы Римского-Корсакова замечательными и показывающими несомненный – и оригинальный, хотя ещё по молодости ухитряющийся и ломающийся талант» [13]. Однако, в большей степени, И.С. Тургенев следил за творчеством П.И. Чайковского, слава которого в 60-е – 70-е гг. росла не только в России, но и в Европе. Так Л.Н. Толстой, заинтересованный оперой «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, обратился к И.С. Тургеневу с вопросом, слышал ли он что-нибудь о клавиристе этой оперы. Вот что И.С. Тургенев ответил ему в цитированном выше письме от 27-го ноября 1878 г.: «Евгений Онегин» Чайковского прибыл сюда в фортепианной партитуре. Г-жа Виардо начала разбирать эту вещь по вечерам. Несомненно замечательная музыка: особенно хороши лирические, мелодические места...» [14]. Эти слова говорят о музыкальном вкусе Тургенева (и, разумеется, о качестве дешифровки клавира в руках мадам Виардо), сразу выделившего лирический, песенный характер этой оперы. Глубоким лиризмом отличается и проза писателя. В ней нашла интертекстуальное отражение музыка Чайковского. Так, на протяжении 1878-1883 И.С. Тургенев работал над «Стихотворениями в прозе» – сборнике философских высказываний, выводов, своеобразным жизненным итогом. Разные по тематике (воспоминания о давней любви, ничтожность человеческой жизни перед вечностью природы) они объединены общим мотивом неотвратимости смерти.

Произведение из данного цикла «Как хороши, как свежи были розы...» (1879) отличается ностальгическим, меланхолическим, лирическим настроением. Название миниатюры – цитата из стихотворения И.П. Мятлева «Розы» (1835). Вначале предстает грустная картина зимы: «Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забывшись в угол; а в голове всё звенит да звенит: «Как хороши, как свежи были розы...» [17, с. 501]. Только в одном этом предложении почти каждое слово символично: «зима» – старость; «мороз» – безразличие других людей; «запушил стекла окон» – отрезанность от внешнего мира; «тёмная комната» – смерть, темнота, пустота; «горит одна свеча» – одиночество. В данном случае считаем уместным провести интертекстуальную параллель с пьесой П.И. Чайковского «Январь. У камелька» из цикла «Времена года» (1876). Эпиграфом к ней стали строки А.С. Пушкина: «И мирной неги уголок Ночь сумраком одела. В камине гаснет огонек, И свечка нагорела» [1].

Сам Пётр Ильич описывал эти ощущения так: «Это то меланхолическое чувство, которое является вечером, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уж было, да прошло, и приятно вспомнить молодость. И жаль прошлого, и нет охоты начинать сызнова. Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться.<...> И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое» [1].

Пьесе начинается медленная, выразительная тема – короткие, задумчивые, мечтательные фразы. Подобную спокойную картину воспоминаний наблюдаем и у Тургенева: «И вижу я себя перед низким окном загородного русского дома. Летний вечер тихо тает и переходит в ночь... сидит девушка – и безмолвно и пристально смотрит на небо...» [17, с. 501]. Затем музыка Чайковского сменяется более оживленным мотивом. Подобную картину наблюдаем и в прозе: «Слышится веселый шум семейной деревенской жизни... вперевивку звучат молодые, добрые голоса... ланнеровский вальс не может заглушить воркотню патриархального самовара...» [17, с. 502]. И, наконец, третья, заключительная часть пьесы, которая является повторением первой с небольшими изменениями. У Тургенева также повторяется образ свечи, холода, темноты из первой части, но гораздо трагичнее и пессимистичнее, чем в музыке: «Свеча меркнет и гаснет... Мне холодно... Я зябну... И все они умерли... умерли... Как хороши, как свежи были розы...» [17, с. 502].

Таким образом, отмечаем у писателя скрытую реминисценцию экспрессивного характера, рассчитанную на обращение интеллектуального читателя к претексту – музыкальному произведению. Выстраивается литературно-музыкальная параллель на фоне общей тематики, образов, символов, внутреннего эмоционального состояния. Столь же правомерным претекстом к произведению «Как хороши, как свежи были розы...», как и ко всему циклу, может быть и Четвертая симфония Чайковского, а также – пятая симфония Л. ван Бетховена с известной темой рока, судьбы. У Бетховена герой – титан, борец («Я схвачу судьбу за глотку!»), у Чайковского – живой человек, мучающийся, страдающий под ударами судьбы («Она непобедима и её никогда не осилишь»), ищущий выхода, пытающийся забыть в воспоминаниях и грёзах, спастись от одиночества и тяжких дум и находящий утешение в народном веселье [11]. У Тургенева герой скорее ближе к Чайковскому – человек, признающий непобедимость судьбы, смерти.

Отметим, что и Тургенев, и Чайковский, и Бетховен во время написания проанализированных произведений переживали острейший душевный кризис, который и отпечатался на общности тем, интонаций, образов.

Прямая ссылка на музыку П.И. Чайковского присутствует в рассказе И.С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» (1883). Автор упоминает о романсе композитора «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду / Поймет, как я страдал и как я стражду»? Очевидно, что впечатление Тургенева от романса было настолько велико, что послужило толчком к написанию произведения. В его основу легла судьба актрисы Евлалии Кадминой (1853-1881), отравившейся на сцене во время спектакля в Харькове из-за обманутой любви. Евлалия Кадмина уже в 19 лет была солисткой Большого театра. Знаменитая «Снегурочка» написана П.И. Чайковским именно для нее. «Кадмина обладает редкою в современных певицах способностью модулировать голосом, придавать ему, смотря по внутреннему значению исполняемого, тот или другой тон, то или другое выражение...», – писал композитор. А после смерти певицы он напишет несколько иное: «Странная, беспокойная, болезненно самолюбивая натура, мне всегда казалось, что она не добром кончит» [5].

В произведении И.С. Тургенева главная героиня буквально дублирует сцену смерти Евлалии Кадминой. Клара «исполняет» именно романс П.И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...»: «Этот романс она спела иначе, чем первый, – вполголоса, словно усталая... и только на предпоследнем стихе: «Поймёт, как я страдал» – у неё вырвался звенящий, горячий крик. Последний стих «И как я стражду...» она почти прошептала, горестно растянув последнее слово» [17, с. 405]. Таким образом, данная музыкальная цитата, выраженная словами романса, является единицей интертекста, соединяющей творчество И.С. Тургенева и П.И. Чайковского лиризмом, трагизмом, внутренним состоянием страдания главной героини. Однако мы считаем, что вплетение данного музыкального материала в литературный текст можно считать не только цитатой, но и явной реминисценцией. Д.С. Папкина в статье «Типы литературных аллюзий» не проводит «четкой границы между цитатой, аллюзией и реминисценцией, поскольку исследователи так и не пришли к единому мнению в разграничении данных явлений» [8]. Присоединяясь к данному высказыванию, мы отмечаем осознанный автором интертекстуальный элемент, функция которого состоит в усилении значительности описываемой ситуации, её трагизма, философского смысла. Писатель, используя фразовые конструкции другого автора (композитора) выделяет самый драматичный момент в произведении, и дает повод обратиться непосредственно к музыкальному источнику.

Таким образом, подводя итог анализа элементов музыкального интертекста (творчества русских композиторов XIX в.) в произведениях И.С. Тургенева, отметим приоритетную роль М.И. Глинки и П.И. Чайковского. Именно их творчество оказало эмоциональное влияние на И.С. Тургенева. Родственные ему народные интонации, глубокое проникновение в суть русской народной песни, широта русских просторов, любовь к родине, к её природе (у М.И. Глинки); стремление к идеалу и к красоте, мелодизм, лиризм, трагизм (у П.И. Чайковского) нашли свое интертекстуальное отражение в творчестве писателя. Прочитанные музыкальные моменты как элементы интертекста несут в себе преимущественно апеллятивную и экспрессивную функции. Автор посредством интертекстуальных отсылок представляет нам зеркало культурной жизни общества, отображение художественной атмосферы времени, непроизвольно насаждая свои личные вкусы и пристрастия. Музыкальные реминисценции, цитаты невольно вызывают в сознании ассоциативный ряд, вынуждают читателя вспомнить какое-либо музыкальное произведение, т.е., обратиться к претексту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Времена года (Чайковский) / Википедия – свободная энциклопедия. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Времена_года_\(Чайковский\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Времена_года_(Чайковский))
2. Глинка М. – «Камаринская» / Михаил Иванович Глинка. – Режим доступа: http://mp3complete.net/glinka_kamar.htm
3. Ильин И. Интертекстуальность / И. Ильин // Постмодернизм. Словарь терминов. – Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/179/word>
4. Колосова Н. И я открою землю... Глинка / Н. Колосова. – М. : Молодая гвардия, 1976. – Режим доступа: http://biograf-book.narod.ru/serii/pzp/49/kolosova_i_iy_otkroyu_zemlyu.html
5. Лапина И. Печаль, навеянная полотном Уотерхауса, а также легенда и быль о Святой Евлалии // Легенды и мифы в колокольчиках. – Режим доступа: <http://www.showbell.ru/legends/index.php?st=evlaliya>
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Гл. ред. и сост. А. И. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1484 с.

7. Мышьякова Н. М. К проблеме «музыкальности» литературного произведения / Н. М. Мышьякова // Русская словесность. – 2004. – № 1. – С. 7 – Режим доступа:
<http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction>
8. Папкина Д. С. Типы литературных аллюзий / Д. С. Папкина // Вестник Новгородского государственного университета, 2003. – № 25. – Режим доступа:
<http://admin.novsu.ac.ru/uni/vestnik.nsf/all/23C8833EBB21A4DDC3256E290054AF3C/>
9. Полонский Я. П. И. С.Тургенев у себя в его последний приезд на родину / Я. П. Полонский // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников; [подготовка текста Петрова С. М. и Фридлянд В. Г.; коммент. Фридлянд В. Г.]. – Изд. 2-е, стер. – М.: Худ. лит., 1983. – Т. 2. – С. 358-428.
10. Стасов В. В. Из воспоминаний о Тургеневе / В. В. Стасов // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников; [подготовка текста Петрова С. М. и Фридлянд В. Г.; коммент. Фридлянд В. Г.]. – Изд. 2-е, стер. – М.: Худ. лит., 1983. – Т. 2. – С. 96-115.
11. Симфония № 4 (Чайковский) / Википедия – свободная энциклопедия. – Режим доступа:
[http://ru.wikipedia.org/wiki/Симфония_№_4_\(Чайковский\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Симфония_№_4_(Чайковский))
12. Тургенев и «Могучая кучка» // Тургенев и русская музыка. – Режим доступа:
<http://turgenevmusica.info/ru/kuchka.html>
13. Тургенев и Римский-Корсаков // Тургенев и русская музыка. – Режим доступа:
<http://www.turgenevmusica.info/ru/rimsky-korsakov.html>
14. Тургенев и Чайковский // Тургенев и русская музыка. – Режим доступа:
http://www.turgenevmusica.info/tchaikovsky_ru.html
15. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 1. Записки охотника / И. С. Тургенев. – М. : Худож. лит., 1958. – 478 с.
16. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12-ти т. Т. 6. Повести и рассказы 1854-1860 гг. / И. С. Тургенев. – М. : Худож. лит., 1956. – 611 с.
17. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12-ти т. Т. 8. Повести и рассказы 1871-1883 гг. Стихотворения в прозе. / И. С. Тургенев. – М. : Худож. лит., 1956. – 611 с.
18. Чекунов С. П. В Жигулях мое начало / С. П. Чекунов // Сборник докладов первого и второго научно-культурных форумов «Самарская Лука: легенды и реальность» [Сост. Т.В.Макарова]. – Тольятти, 2007. – С. 88. – Режим доступа:
<http://www.tluf2002.narod.ru/sbornik-dokladov.htm>

УДК 821.161.1.09:821.161.2.03

ВОССОЗДАНИЕ АВТОРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО В ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДАХ Г. КОЧУРА И Д. ПАВЛЫЧКО

Григорук С.И., к. филол. н., доцент

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

В статье рассмотрены особенности воспроизведения стихотворений А. Блока, И. Бунина, С. Есенина в украинских переводах Г. Кочура и Д. Павлычко. Проанализированы контекстуальные замены, трансформации, к которым прибегают переводчики, и их соответствие макроконтэкстам оригинальных произведений поэтов. Прослежена зависимость выбора межъязыковых соответствий от их функций в системе авторского художественного целого.

Ключевые слова: оригинал, поэтический перевод, поэтическая картина мира, контекст, переводное соответствие, трансформация, художественное целое.

Григорук С.І. ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО В ПОЕТИЧНИХ ПЕРЕКЛАДАХ Г. КОЧУРА ТА Д. ПАВЛИЧКА / Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна

У статті розглянуто особливості відтворення поезій О. Блока, І. Буніна, С. Єсеніна в українських перекладах Г. Кочура та Д. Павличка. Проаналізовано контекстуальні заміни, трансформації, до яких

вдаються перекладачі, та їх відповідність макроконтекстам оригінальних творів поетів. Простежено залежність вибору міжмовних відповідників від їх функцій у системі авторського художнього цілого.
Ключові слова: оригінал, поетичний переклад, поетична картина світу, контекст, перекладний відповідник, трансформація, художнє ціле.

Hrygoruk S.I. REPRODUCING AUTHOR'S ART UNITY IN POETIC TRANSLATIONS BY H. KOCHUR AND D. PAVLYCHKO / Ivan Franko National University of L'viv, Ukraine

The article focuses on the peculiarities of reproducing the poems by A. Block, I. Bunin, S. Yesenin in Ukrainian translations by H. Kochur and D. Pavlychko. Contextual substitutions, transformations used by translators and their correspondence to macrocontexts of the original works of poets were analyzed. The dependence of choice of the interlanguage correspondents on their functions in the system of author's art unity was traced.

Key words: original, poetic translation, poetic picture of the world, context, translation correspondent, transformation, art unity.

Перевод стихотворения даже на близкородственный язык неизбежно сопровождается семантическими и грамматическими трансформациями, вызванными не столько асимметрией двух языков и культур, сколько спецификой поэтической речи. Прямое межязыковое соответствие для языковой единицы оригинала часто не укладывается в ритмомелодическую структуру переводного стихотворения, и переводчик вынужден прибегать к трансформациям. Как указывает Л. Озеров, «при поэтическом переводе слово может быть другим, лишь бы оно вызвало ассоциации, близкие оригиналу» [15, с. 350].

При выборе конкретных языковых форм для воплощения авторского замысла переводчик неизбежно проявляет свою творческую индивидуальность, собственное осмысление представленной в оригинале поэтической картины мира, становясь соавтором переводимого произведения. По словам Л. Мкртчяна, «переводчик, хотим мы этого или нет, выражает себя в переводах. Часто это скрытое, трудно устанавливаемое соавторство, ...а иногда – явное» [12, с. 244-245]. Особенно это характерно для поэтического перевода. Вспомним известное высказывание В. Жуковского: «переводчик в прозе есть раб, переводчик в стихах – соперник».

Важно, чтобы трансформации, к которым прибегает переводчик поэтического произведения, были обусловлены стратегией целостного переводческого преобразования текста. Суть ее состоит в зависимости «каждой конкретной переводческой операции от целостного представления о сообщении», «от содержания всего текста в целом и его формы» [4, с. 226, 235]. Преобразования должны осуществляться с учетом смысловых связей между отдельными элементами в системе авторского художественного целого. Переводчику следует воссоздавать стихотворный текст в пределах тех логических цепочек, которые существуют в заданном автором оригинале поэтическом мире, сохраняя тем самым его основные характеристики. Преобразуя содержательные и структурные элементы оригинального текста, переводчик должен стремиться к адекватному воспроизведению особенностей идиостиля автора. Показательно, что под «адекватным переводом» понимается, в частности, «перевод с учетом широкого контекста с сохранением стилистической характеристики» [13, с. 14].

О том, что верное прочтение и адекватное воспроизведение переводчиком отдельного поэтического текста автора возможно только с учетом всего контекста его поэтического творчества, пишут многие теоретики и практики перевода, в частности В.В. Сдобников, О.В. Петрова, А. Содомора [см.: 16, с. 410; 17, с. 23]. Исследователи указывают, что, воссоздавая на другом языке конкретное произведение поэта, переводчик должен быть знаком с системой взглядов и эстетических ценностей автора оригинального текста [16, с. 374], мыслить образами всего его творчества [17, с. 71], быть внимательным к особенностям его поэтики [16, с. 409-410]. Следует учитывать и общелитературный контекст, в котором творил автор переводимого текста [17, с. 23]. Только с учетом такого подхода переводчик может «заговорить голосом автора».

Представляется актуальным проследить, какие приемы используют для воссоздания авторского художественного целого признанные мастера поэтического перевода.

В задачи данной статьи входит рассмотрение особенностей воспроизведения авторского художественного целого в поэтических переводах Г. Кочура и Д. Павлычко. Материалом для исследования послужили оригинальные и переводные тексты выдающихся русских поэтов начала XX века – А. Блока, И. Бунина, с. Есенина.

Проследим, как каждый из переводчиков передает характерные черты индивидуально-поэтических картин мира указанных авторов средствами близкородственного украинского языка.

Обратимся к переводу стихотворения А. Блока «Поздней осенью из гавани...», выполненному Г. Кочуром. Воссоздание сложных по структуре образов стихотворений символиста А. Блока требует от переводчика высокого мастерства. Исследователи творчества русского поэта, подчеркивая смысловое единство его произведений [см.: 9, с. 211], отмечают, что отдельные стихотворения, циклы и тома «Собрания стихотворений» А. Блока необходимо анализировать как единый текст [11, с. 3]. Сам поэт

прямо указывал на это: «каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; ... всю трилогию я могу назвать «романом в стихах»: она посвящена одному кругу чувств и мыслей» [2, с. 559]. Стихотворения А. Блока построены как открытый текст, обращенный к другим его текстам [см.: 7, с. 250]. Свое значение слово получает «не только в ближайшем (стихотворение) контексте, но и в контексте цикла, блоковского творчества, широкой литературной традиции – так создается его многозначность» [11, с. 42-43].

Г. Кочур рассматривает текст стихотворения «Поздней осенью из гавани...» в едином семантическом поле «романа в стихах» А. Блока. Концепцию оригинала переводчику подсказывает широкий контекст поэзии автора. Подобно оригинальным произведениям А. Блока, перевод Г. Кочура «В непогожу осінь з гавані...» построен как открытый текст, обращенный к другим стихотворениям русского поэта. Даже отходя от оригинала в отдельных фрагментах текста, переосмысливая его образность, переводчик творит в пределах смоделированной А. Блоком поэтической картины мира, сохраняя ее характерные признаки и целостность. Так, строку оригинала «*И один фонарь качается На оснеженном берегу*» [1, с. 350] Г. Кочур воспроизводит следующим образом: «*Та один ліхтар гойдається І тьмяно блима навкруги*» [8, с. 310]. Переводчик прибегает к модуляции, заключающейся в создании «соответствий путем изменения типа сообщения, описывающего идентичную ситуацию» [13, с. 115]. Г. Кочур трансформирует, видоизменяет изображенную автором картину, несколько отдаляясь от текста оригинала (но отнюдь не от макроконтраста творчества А. Блока). Образ фонаря – один из ключевых у поэта, он объединяет стихотворения разных циклов. На примере слова *фонарь* наблюдаем типичный для поэзии А. Блока переход от слова в прямом значении к образу-символу [см.: 7, с. 241]. «Всё конкретное содержание поэзии Блока, вся «предметно-эмоциональная» сторона его лирики, – подчеркивает Д. Максимов, – почти всегда выходит за свои логически очерченные пределы и принимает в себя «дополнительные» символические смыслы» [9, с. 224]. Одни стихотворения А. Блока содержат в себе элементы, которые указывают на непрямой характер изображения непосредственно контекстом данного произведения; другие приобретают символические приращения смысла под влиянием контекста всего цикла [см.: 7, с. 147-148]. К последним относится и стихотворение «Поздней осенью из гавани...» из цикла «Страшный мир».

Поэт изображает «страшный мир» как псевдо-мир, в котором фонарь – это псевдо-солнце, обманчивый, неверный, тусклый свет [11, с. 43]. Указание на тусклое мерцание фонаря напоминает украинскому читателю широко известные строки из поэзии А. Блока (они становятся своеобразной автореминисценцией в переводе): «*Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет*» («Пляски смерти») [1, с. 361]. Г. Кочур, подчеркивая межтекстовые параллели, «высвечивает» для украинского читателя скрытый символический смысл образа фонаря. Припоминание строк из «Плясок смерти» служит толчком к возникновению у читателя таких ассоциаций со «страшным миром» А. Блока – необратимость, неизменность, безысходность: «*Живи еще хоть четверть века – Все будет так. Исхода нет. Умрешь – начнешь опять сначала, И повторится всё, как встарь: Ночь, ледяная рябь канала, Аптека, улица, фонарь*» [1, с. 361]. Раскачивающийся на ветру фонарь напоминает и о размерности, мертвой геометричности «страшного мира», его маятникоподобное движение свидетельствует о постоянстве, замкнутости этого мира [см.: 10, с. 135]. Прерывистое мерцание фонаря напоминает также о разорванности картин «страшного мира». Сравним с такими строками А. Блока: «*Город спит, окутан мглою, Чуть мерцают фонари*» («Город спит, окутан мглою...») [1, с. 32], «*Раскачнулись, фонарь замигал*» («Петроградское небо мутилось дождем...») [1, с. 503].

Г. Кочур прибегает к трансформациям и при воспроизведении следующих строк стихотворения А. Блока «Поздней осенью из гавани...»: «*И матрос, на борт не принятый, Идет, шатаясь, сквозь буран*» [1, с. 350] – «*І матрос, на борт не прийнятий, Іде, хитаючись, мов тінь*» [8, с. 310]. В переводе появляется сравнение – *мов тінь*, которого нет в оригинале. Образ тени характерен для лирики А. Блока: «*Мы ли – пляшущие тени? Или мы бросаем тень?*» («Смятение») [1, с. 300], «*Тень скользит из-за угла... Третий призрак. Ты куда, Ты, из тени в тень скользящий?*» («Пляски смерти») [1, с. 362]. Появление слова *тінь* в переводе Г. Кочура порождает у читателя ряд ассоциаций. С одной стороны, образ тени апеллирует к ситуации повторения, неизменности: колеблется фонарь, отбрасывая тень на снег, – как тень, шатается матрос. С другой стороны, наличие отображений, «двойников» допускает рассмотрение «страшного мира» как призрачного, шаткого, полуреального [см.: 10, с. 134]. Образ тени, «двойника» лирического героя, напоминает внимательному читателю стихотворение А. Блока «Двойник» из цикла «Страшный мир» (эту параллель усиливает и повтор деэпричастия *шатаясь*): «*Вдруг вижу – из ночи туманной, Шатаясь, подходит ко мне Стареющий юноша... И шепчет: Устал я шататься, Промозглым туманом дышать, В чужих зеркалах отражаться*...» [1, с. 346-347]. В воображении читателя перевода возникает и образ изможденного, обессиленного человека, о котором говорят – *одна тень осталась*.

К семантическим преобразованиям Г. Кочур прибегает и при воспроизведении таких строк стихотворения А. Блока: «*А берег опустелой гавани Уж первый легкий снег занес*» [1, с. 350] – «*Пороженє набережжся гавані Біліє в сніговій габі*» [8, с. 310]. Применяя прием смыслового развития (модуляции), переводчик изображает представленную автором картину под иным углом зрения. Г. Кочур

переносит внимание читателя на динамическую цветовую характеристику. Лирика А. Блока тяготеет к цветовой изобразительности: выбор цвета в стихотворениях поэта всегда не случаен, он выполняет смыслообразующую функцию. Каждый лирический цикл имеет свои характерные цветовые признаки. Цвета «метельного мира» – белый, синий, черный [см.: 7, с. 204; 10, с. 153]. Метафорический образ *снігової габі*, введенный Г. Кочуром, свидетельствует об умелом использовании переводчиком образных средств украинского языка: *габа* – «сукно білого кольору для укривання, перен. покривало; кайма, облямівка» [19, с. 118]. Появление данного образа мотивировано следующими строками стихотворения «Поздней осенью из гавани...»: «*В самом чистом, в самом нежном саване Сладко ли спать тебе, матрос?*» [1, с. 350] (*саван* – «погребальное одеяние из белой ткани; перен. покров, преимущественно снеговой» [см.: 19, с. 526]).

В произведениях А. Блока встречаем образы снежного плато, снежной постели, ассоциирующиеся со смертью как сном-забытьем: «*И на снежных постелях Спят цари и герои Минувшего дня*» («Нет исхода») [1, с. 302], «*Белый саван – снежный плат*» («Не пришел на свиданье») [1, с. 278]. Перевод Г. Кочура переключается и со стихотворением А. Блока «Не надо» из цикла «Снежная маска»: «*На снежносинем покрывале Читаю твой условный знак... И нет моей завидной доли В снегах забвенья догореть, А на прибрежном снежном поле Под звонкой вьюгой умереть... И не понять земного знака, Чтоб не нарушить снежный сон*» [1, с. 287]. В данных контекстах А. Блок подчеркивает традиционную образную параллель: снежный покров – белый саван – сон – смерть – забытье («*В снежно-белом забытьи*» («Вот явилась. Заслонила...») [1, с. 304]). На этой параллели акцентирует внимание украинского читателя и переводчик Г. Кочур. Осуществленная им контекстуальная замена усилила смысловое единство 2-й и 3-й строк строфы: если в оригинале их разделяет многооточие, то в переводе Г. Кочура ему соответствует точка: «*А берег опустелой Гавани Уж первый легкий снег занес... В самом чистом, в самом нежном саване Сладко ли спать тебе, матрос?*» [1, с. 350] – «*Порожне набережжя гавані Біліє в сніговій габі. В найчистішім, найніжнішім савані Добре спати, матросе, тобі?*» [8, с. 310].

Д. Павлычко также стремится сохранить в своих переводах целостность поэтических картин мира русских поэтов. Предпринятые переводчиком преобразования осуществляются в пределах образности, ассоциаций, заданных макроконтэкстом творчества авторов оригинальных текстов. Прибегая к заменам, трансформациям, обусловленным требованиями рифмовки и строфики, Д. Павлычко стремится найти переводное соответствие, которое наилучшим образом будет передавать эмоциональную тональность, экспрессию оригинального произведения для достижения аналогичного художественно-эстетического воздействия на украинского читателя. Избирая переводное соответствие для языковой единицы в рамках определенного микроконтекста, Д. Павлычко ориентируется на манеру изложения автора оригинала в целом, подключает контексты других его произведений. Иногда предпринятые переводчиком трансформации предстают как взаимозамены, перемещения эквивалентных авторских языковых средств образности из одних стихотворных текстов в другие. В переводном стихотворении может появиться образ, которого не было в оригинальном тексте, но он присутствует в других произведениях автора. В особенности это характерно для повторяющихся, сквозных поэтических образов, тропов.

К примеру, трансформируя систему образов стихотворных текстов С. Есенина, Д. Павлычко вводит названия синего цвета в переводы тех стихотворений, где они отсутствуют в оригинале. Сравним: «*Там, где капустные грядки Красной водой поливает восход*» («Там, где капустные грядки...») [5, с. 33] – «*Там, де сонце з блакитної висі Воду червону на полив несе*» («Там, де сонце з блакитної висі...») [14, с. 131]. Здесь переводчик использует прием логического развития понятий, суть которого состоит в замене «словарного соответствия при переводе контекстуальным, логически связанным с ним (предмет может быть заменен его признаком, процесс – предметом, признак – предметом или процессом)» [13, с. 204]. Д. Павлычко избирает в качестве соответствия для персонифицированного образа оригинала *восход* развернутое описание – *сонце з блакитної висі*, заменяя тем самым результат процесса (восхождение солнца) его субъектом. Сочетания *солнце из выси* и основанное на метонимическом переносе – *голубая (синяя) высь* характерны для идиостиля С. Есенина, они встречаются в следующих контекстах: «*Я понял, что солнце из выси – В колодець золотое ведро*» («Пантократор») [5, с. 88], «*Славлю тебя, голубая, Звездами вбитая высь*» («Иорданская голубица») [5, с. 79], «*В синюю высь звонко Глядела она, скуля*» («Песнь о собаке») [5, с. 55]. Д. Павлычко объединяет их в единый словесный образ и вводит в переводной текст стихотворения «Там, где капустные грядки...».

В поэтических текстах С. Есенина названия оттенков синего цвета, употребляясь для обозначения пространственной дальности, характеризуют не только небесную сферу, но и земные просторы – поля, равнины, находящиеся на линии горизонта: «*Не видать конца и края – Только синь сосет глаза*» («Гой ты, Русь, моя родная...») [5, с. 41], «*Но равнинная синь не лечит*» («Песни, песни, о чем вы кричите?») [5, с. 81], «*Опять передо мною голубое поле*» («Голубень») [5, с. 65]. Бескрайние российские просторы поэт называет *голубым (синим) краем*: «*О полях и рощах Голубого края*» («Небесный барабанщик») [5, с. 83], «*Разве ты не хочешь, персиянка, Увидать далекий синий край?*» («Никогда я не был на Босфоре...») [5, с. 153]. Голубой (синий) цвет становится у С. Есенина символом Руси: «*Я покинул родимый дом, Голубую оставил Русь*» («Я покинул родимый дом») [5, с. 85]. Д. Павлычко вводит

характерный для есенинской поэтики символический цветообраз в перевод другого стихотворения, учитывая информацию, содержащуюся в широком авторском контексте: «*Да! Теперь решено! Без возврата Я покинул родные поля*» («Да! Теперь решено! Без возврата...») [6, с. 126] – «*Не повернусь до рідного поля, Я навіки покинув блакить*» («Не повернусь до рідного поля...») [14, с. 133]. Сравним с переводом Б.Чипа: «*Так! Я вирішив сам. Не вертатись Мені більше у рідні краї*» («Так! Я вирішив сам. Не вертатись...») [6, с. 128].

Смысловое развитие, ведущее к замене эксплицитно выраженных характеристик описываемой природной реалии имплицитными, наблюдаем в переводе следующего стихотворного контекста И. Бунина, выполненном Д. Павлычко: «*В бездонном небе легким белым краем Встает, сияет облако*» («Вечер») [3, с. 145] – «*У небі хмарка, наче покривало, Пливе*» («Вечір») [14, с. 48]. Переводчик прибегает к семантическому сжатию, передавая развернутое описание облака (*легкое, белое, с краями*), предложенное автором оригинала, сравнительным оборотом *наче покривало*. Сравнение облака с тканью (покрывом), введенное Д. Павлычко в данный контекст, способно вызвать в воображении читателя признаки изображаемого объекта, заданные оригинальным текстом. Данная трансформация подтверждает, что семантические преобразования переводчик предпринимает с учетом широкого контекста творчества И. Бунина. Осуществленный Д. Павлычко перевод напоминает такие строки поэта: «*Плывут узоры туч прозрачною фатою*» («Затишье») [3, с. 7], «*И как легко фатой узорной Плывут два облачка на юг!*» («Открыты жнивья золотые...») [3, с. 58]. Подтверждает это предположение и предпринятая переводчиком замена глагольных метафор, передающих способ передвижения: в оригинале – *облако встает*, в переводе – *пливе*.

Интерпретируя стихотворение И. Бунина «Цирцея», переводчик усиливает сенсорные ощущения сияния, блеска природных реалий: «*Каплей нектара, влагой небесной, Блещут серьги, скользя вдоль ланит*» [3, с. 188] – «*І серезжки блищать, як небесний, В мерехтливих зірках красвид*» («Цірцея») [14, с. 52]. «*Капли нектара, небесную влагу*», указывающие не только на сияние, но и на каплеобразную форму сережек, переводчик преобразует в «*небесний, в мерехтливих зірках красвид*», акцентируя внимание читателя на световых переливах, блеске. Эту трансформацию можно рассматривать как метафорическую дифференциацию. За основу взят другой образ, также связанный с небом. Поэтической картине мира И. Бунина свойственны описания сияющих, мерцающих звезд: «*На севере огни полных звезд Горят из мглы...*» («Ночь зимняя мутна и холодна...») [3, с. 151], «*Стань в бездне бездн, от блеска звезд туманной*» («Взойди, о Ночь, на горний свой престол...») [14, с. 171]. Описания звезд введены и в первые строки – заглавия ряда стихотворений поэта: «*Затрепетали звезды в небе...*» [3, с. 40], «*Как много звезд на тусклой синеве*» [3, с. 214].

Появление образа мерцающих звезд в переводе стихотворения И. Бунина «Вечер», выполненном Д. Павлычко, приводит к изменению самой описываемой ситуации, т.е. к целостному преобразованию контекста: «*День вечереет, небо опустело. Гул молотилки слышен на гумне...*» [3, с. 145] – «*День вечоріє. Зірка заряхтіла. Гул молотарки – на одній струні*» («Вечір») [14, с. 48]. Д. Павлычко изменяет характер описания вечернего неба и временные рамки изображенной картины: *небо опустело – зірка заряхтіла* (русские соответствия украинского глагола *ряхтіти* – *блестеть, сверкать; поблескивать; мерцать (о звездах)* [18, с. 732]). Такая контекстуальная замена допустима, поскольку логическая связность текста не нарушена. Представленная переводчиком картина находится в отношении следования с оригинальной: пустота вечеряющего неба сменяется появлением первой звезды. Показательно, что подобное описание присутствует в стихотворении И. Бунина «Летняя ночь», где поэт сравнивает с небом и мерцанием звезд душу человека: «*Небу, бездонному, спокойному, ночному, Мерцанью звезд подобна ты порой!*» [3, с. 154]. Перевод этой строки, предложенный Д. Павлычко, близок к интерпретации стихотворения «Вечер»: «*До неба, Бездонного, спокійного, нічного, Що зорями ряхтить, подібна ти!*» («Літня ніч») [14, с. 49].

Стремясь передать не только содержательное, но и художественно-эстетическое, ритмомелодическое своеобразие стихотворений русских поэтов, Г. Кочур и Д. Павлычко преобразуют в своих переводах отдельные элементы поэтических микрообразов русских авторов, прибегая к различным трансформационным приемам. Однако переводчики сохраняют при этом ориентацию на макроконтекст творчества русских поэтов, учитывают существенные характеристики их индивидуально-поэтических картин мира.

Как представляется, учет переводчиком широкого контекста творчества автора следует признать одним из критериев удачности и адекватности поэтического перевода, поэтому данное исследование может быть продолжено при рассмотрении особенностей перевода поэтических текстов как на родственные, так и неродственные языки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Избранное / А. Блок ; [сост. М. Латышев]. – М. : ТЕРРА, 1997. – 544 с.

2. Блок А. Предисловие к «Собранию стихотворений» / А. Блок // Блок А. Собр. соч.: в 8-ми т. / А. Блок. – М.; Л. : Гослитиздат, 1960. – Т. 1. – С. 559.
3. Бунин И. А. Стихотворения / И. А. Бунин. – М.: Худож. лит., 1985. – 254 с.
4. Гарбовский Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
5. Есенин С. А. Стихотворения и поэмы / С. А. Есенин. – К. : Веселка, 1983. – 263 с.
6. Єсенін С. ...На рожевім проскакав коні: Вірші та поеми / С. Єсенін ; [пер. з рос., передм. Б. М. Чіпа]. – К. : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1995. – 349 с.
7. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н. А. Кожевникова. – М. : Наука, 1986. – 254 с.
8. Кочур Г. Третє відлуння: Поетичні переклади / Г. Кочур ; [упоряд. А. Г. Кочур]. – К. : Рада, 2000. – 551 с.
9. Максимов Д. Е. А. Блок. Двойник / Д. Е. Максимов // Поэтический строй русской лирики. – Л. : Наука, 1973. – С. 211-235.
10. Минц З. Г. Лирика Александра Блока (1907-1911) / З. Г. Минц. – Тарту : Изд-во ТГУ, 1969. – Вып. 2. – 176 с.
11. Минц З. Г. Лирика Александра Блока (1910-ые годы) / З. Г. Минц. – Тарту : Изд-во ТГУ, 1975. – Вып. 4. – 165 с.
12. Мкртчян Л. Художественный перевод как неявная форма соавторства / Л. Мкртчян // Литература и перевод: проблемы теории. – М. : Издат. группа «Прогресс», «Литера», 1992. – С. 244–253.
13. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – М. : Флинта, Наука, 2003. – 320 с.
14. Ода вольності: Мала антологія російської поезії / [пер. та передм. Д. Павличка]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 226 с.
15. Озеров Л. Слово и его ассоциативное поле / Л. Озеров // Литература и перевод: проблемы теории. – М. : Издат. группа «Прогресс», «Литера», 1992. – С. 348–356.
16. Сдобников В. В. Теория перевода / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М. : АСТ: Восток – Запад, 2007. – 448 с. (Лингвистика и межкультурная коммуникация: золотая серия).
17. Содомора А. Студії одного вірша / А. Содомора. – Львів: Літопис, Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 364 с.
18. Українсько-російський словник / За ред. Л. С. Паламарчука, Л. Г. Скрипник. – К. : УРЕ, 1990. – 940 с.
19. Яковлева А. М. Сучасний тлумачний словник української мови / А. М. Яковлева, Т. М. Афонська. – Х. : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2006. – 672 с.

УДК 82-343

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ Й ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ: МІФОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Гура Н.П., ст. викладач

Запорізький національний технічний університет

В статті розглядається проблема вивчення впливу міфу на літературу. Значну увагу приділено особливостям функціонування міфологічного сюжетно-образного матеріалу в літературі, а також адаптивним та трансформаційним процесам, яких зазнають міфологічні сюжети та образи, вступаючи у взаємодію з новою культурою та відображаючи її ідейно-естетичні запити.

Ключові слова: міф, міфологічний сюжет, міфологічний образ, інтерпретація, трансформація, домінуючі характеристики.

Гура Н.П. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА: МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ / Запорожский национальный технический университет, Украина

В статье рассматривается проблема изучения влияния мифа на литературу. Большое внимание уделено особенностям функционирования мифологического сюжетно-образного материала в литературе, а также адаптивным и трансформационным процессам, которым подвергаются мифологические сюжеты и образы, вступая во взаимодействие с новой культурой и отражая ее идейно-эстетические запросы.

Ключевые слова: миф, мифологический сюжет, мифологический образ, интерпретация, трансформация, доминантные характеристики.

Gura N.P. MYTH INTERPRETATION AND TRANSFORMATION: MYTHOPOETICAL ASPECT / Zaporizhzhya national technical university, Ukraine.

The article deals with the problem of studying of myth influence on the literature. The considerable attention is given to features of functioning of mythological material in the literature as well as adaptive and transformational processes which mythological plots and images are subjected to by interacting with a new culture and reflecting its aesthetic and spiritual needs.

Key words: myth, mythological plot, mythological image, interpretation, transformation, dominant characteristics.

Проблема вивчення функціонування відомих сюжетів і образів античної міфології в різні епохи має багатовікову історію, але не втратила актуального звучання й на сучасному етапі розвитку науки про літературу. Адже людське суспільство перебуває в постійному русі: воно розвивається й удосконалюється, що неможливо без знань і досвіду попередніх поколінь. Частина культурної традиції відійшла в минуле, але не зникла назавжди, а найважливіше запозичилося наступними епохами й пережило своє нове народження вже на іншому рівні. Подібна циклічність характерна не тільки для функціонування міфологічних структур, але й для розвитку культури в цілому й літератури зокрема, оскільки на рівні форми «незмінні елементи живуть вічно, переходять у спадщину від покоління до покоління, мандрують по народах і являють собою, зрештою, загальноживану мову» [1, с. 16]. Тому важливо дослідити феномен побутування міфологічного сюжетно-образного матеріалу в літературознавчому дискурсі та окреслити його окремі теоретичні аспекти інтерпретації та трансформації з урахуванням новітніх методик, що стало метою запропонованої студії.

Немає культур, яким притаманне тільки "своє". Багато з того, що стало "своїм", колись було "чужим". "Своє" – основа національної культури, але все ґрунтовне тяжіє до уповільнення, до втрати динаміки, а "чуже" здатне ініціювати рух, збудити уяву культури. Воно не випадково вибирається для сприймання, оскільки, на думку О. Веселовського, «вплив чужого елемента завжди обумовлюється його внутрішнім погодженням з рівнем того середовища, на яке йому доводиться впливати» [цит. за 2, с. 80]. Запозичення завжди ускладнене трансформацією, адже воно потрапляє в сферу впливу, викликану сприйняттям іншого культурного середовища. За О. Веселовським, при запозиченні чужого сюжету відбувається «зустріч різних культур» [цит. за 2, с. 82].

Пізніше, на початку ХХ ст., концепція "діалогу культур" була сформульована М. Бахтіним: «Чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше й глибше (але не у всій повноті, тому що прийдуть і інші культури, які побачать і зрозуміють ще більше). Один зміст розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись із іншим, чужим змістом: між ними починається ніби діалог, який долає замкнутість і однобічність цих змістів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові питання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на наші питання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові значеннєві глибини. Без своїх питань не можна творчо зрозуміти нічого іншого й чужого (але, звичайно, питань серйозних, справжніх). При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються й не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкриту цілісність, але вони взаємно збагачуються» [3, с. 334-335]. Отже, діалог культур – це самопізнання культури, яка лише при наявності іншої виявляє свою індивідуальність та самобутність, а основним способом збереження культурного різноманіття залишається їх постійна взаємодія, що знайшла відображення в освячених традицією сюжетах і образах.

Уже Аристотель відзначив, що «найкращі трагедії зображують долю деяких родів, наприклад, Алкмеона, Едіпа, Ореста, Мелеагра, Фіеста, Телефа й інших, кому довелося або потерпати, або скоїти страшні злочини» [4, с. 1082]. Не заперечуючи право художника на вимисел і творче відображення античних сюжетів, він підкреслював необхідність традиційних фавул: «... але збережених переказом міфів не можна змінювати. Я маю на увазі, наприклад, смерть Клітемнестри від руки Ореста й смерть Еріфіли від руки Алкмеона. Поет повинен знаходити відповідності й майстерно користуватися переказом» [4, с. 1084].

Проблема, яка була окреслена Аристотелем у його «Поетиці», розроблялася в подальших теоретичних роботах Горация, Н. Буало, Лессінга, основна увага яких була зосереджена на специфіці й значимості літературної експлуатації відомих сюжетів і образів античної міфології.

Величезний внесок у виявлення фонду міфологічних сюжетів та образів і вивчення їхнього формування й функціонування в літературі різних народів й епох, безумовно, зробили вчені кінця XVIII ст. – початку XIX ст.: Я. і В. Грімм, М. Мюллер, Ф. Кун, у Росії – О. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, О. Міллер та інші, філософською базою яких стали ідеї німецьких романтиків Ф. Шеллінга, А. і Ф. Шлегелів про універсальні культурні константи, «вічні міфи».

Наступний крок у дослідженні цієї проблеми був зроблений Т. Бенфеєм, який у своїй передмові до збірника індійських казок і притч «Панчатантра» (1859) висунув теорію «бродячих сюжетів», яка пояснює існування паралельних сюжетів, мотивів і образів у фольклорі й літературі взаємодією і взаємовпливом представників різних культур у ході історичного розвитку.

Теорія Бенфея стимулювала подальше розроблення проблеми й паралельне виникнення теорій, які намагалися пояснити подібність поетичних форм людською психікою (народно-психологічна шкіл Х. Штейнталя й М. Лацаруса) і загальним для первісних народів анімізмом (Е. Тейлор), що послужило основою антропологічної теорії А. Ленга.

У Росії із поширенням у літературознавстві порівняльно-історичного методу (школи), пов'язана величезна кількість досліджень із історії і теорії міфологічних сюжетів і образів у фольклорі й літературі. Засновник школи О. Веселовський у своїй концепції синтезував ідеї міграційної й антропологічної шкіл, зблизивши їх з „теорією самозародження сюжетів”, і висунув гіпотезу „зустрічних течій”, що спричинило зміну акцентів: з пошуку джерела сюжету на вивчення його історії. Вчений зробив неоціненний внесок у розвиток питання про традиційні культурні зразки, визначивши їх як «типові схеми», «готові формули, здатні пожваблюватися новим настроєм, стати символом» [5, с. 301]. За О. Веселовським, «традиційні типові сюжети» [5, с. 305] – похідне давньої колективної свідомості. Вони активно функціонують протягом всієї історії людства, переходячи від народу до народу й зберігаючи при цьому ознаки, що забезпечують їм впізнавання. Ідеї, які були висловлені видатним науковцем у праці «Поетика сюжетів» (1897-1906), стали основою для подальшого пошуку в цьому напрямку, а також не втратили свою актуальність через сторіччя.

Популярність компаративістики в XX столітті зумовила зростання інтересу до типологічних, схожих сюжетно-образних структур у царині світової літератури. Величезний внесок у розвиток порівняльно-історичного літературознавства зробили П. Берков, О. Бушмін, А. Діма, Д. Дюрішин, В. Жирмунський, І. Журавська, І. Неупокоева та інші.

У сучасному вітчизняному літературознавстві проблемою міфологічного сюжетно-образного матеріалу успішно займається «чернівецька школа» (О. Волков, А. Нямцу, В. Антофійчук та інші), заслугою якої є створення системи знань про традиційні сюжети й образи, закономірності і специфіку їхньої трансформації. Вітчизняними вченими був зібраний і систематизований величезний за обсягом фактичний матеріал, а за допомогою синтезу, критичного переосмислення й доробки існуючих фактичних і теоретичних відомостей компаративістики й міфопоетики була створена теорія традиційних сюжетів і образів, яка має величезний резонанс у вітчизняному літературознавстві. Результатом цього процесу стала поява численних досліджень молодих учених у галузі міфологічних структур: Г. Драненко, О. Косенко, Г. Церна, М. Шевчук, Н. Якубовської та інших.

Розглянувши основні етапи дослідження проблеми впливу міфу на літературу та відзначивши їхню значимість для розвитку теоретичного й практичного вивчення міфологічного сюжетно-образного матеріалу, ми безпосередньо звернемося до особливостей його функціонування в літературі.

Привабливість міфологічного матеріалу полягає в парадоксальній ситуації, яка склалася між позаісторичним минулим і сучасністю, що постійно актуалізується в ньому. З погляду сучасності, міф належить до віддаленого минулого і служить площиною для проєкції політичних, суспільних та соціальних проблем. Центральна проблематика найвизначніших міфологічних сюжетів виявляється як «проблеми та ситуації, які нас переслідують і з жахливою актуальністю постали ще в давньогрецькій драмі» [6, с. 129]. Зберігаючи свою актуальність, вони „дістаються” із загальнокультурної пам'яті для осмислення сучасних загальнолюдських, психологічних і філософсько-естетичних ідей.

У процесі літературної рецепції сюжетно-образний матеріал проявляє себе як „жива традиція”. Багаж знань і уявлень, накопичених сторіччями старанно „сортувався” людським розумом, непотрібне відкидалося, а те, що мало цінність, закріплювалося й створювало модель людської поведінки в соціальному та морально-етичному аспектах. Оскільки за змістовними характеристиками більшість міфологічних образів є «своєрідними психологічними типами або поведінковими моделями, які відбивають сутнісні сторони індивідуального або колективного буття» [7, с. 14], вони стали «наступним етапом „еволюції” архетипів і виниклих на їхній основі міфів ..., у результаті якого здійснюється подієво-семантична структуризація й своєрідна контамінація надзвичайно великого й головне досить різноманітного матеріалу» [8, с. 27].

Слід зазначити, що при використанні міфологічного сюжету або образу відбувається «усвідомлене сприймання певного варіанта його творцем і передбачуваним споживачем як відомого, визначеного, усталеного ідейно-художнього комплексу (структури)» [9, с. 210], тобто обов'язкова орієнтація на попередній взірць чи взірці. Зазвичай, генетичний зв'язок з твором-еталоном вказується, підказується чи, завдяки загальновідомості джерела, є очевидним. Автор свідомо розраховує на порівняння з боку реципієнта, а останній, у свою чергу, сприймає трансформацію міфу з урахуванням певної чітко сформованої культурної позиції, оскільки змістовна структура окремого міфу є частиною загальної «культурної пам'яті» [10, с. 78]. Трансформація демонструє різницю між першоджерелом і наслідуваннями, тому реципієнт постійно порівнює запропонований варіант зі своїм попереднім знанням цього міфологічного матеріалу. Протосюжет і новий варіант співіснують у свідомості реципієнта, тобто сприймання задане, запрограмоване автором.

При розгляданні закономірностей функціонування міфологічних структур від певного зразка до великої кількості інтерпретацій, що використовують той самий сюжет або образ, чітко простежується фактор повторюваності й «виявляються стійкі характеристики, які властиві даному міфологічному матеріалу і мають відносну стійкість, незважаючи на активний вплив різних факторів, актуальних для сприймаючої культури» [7, с. 34]. Під „стійкими характеристиками” дослідник розуміє „домінантні характеристики” або „формально-змістовні домінанти”, які «не тільки визначають характер традиціоналізації міфологічного матеріалу, але і є вихідним моментом принципового переосмислення зразка в наступні епохи» [7, с. 50]. У свою чергу, наявність „домінантних лейтмотивів” «гарантує відносну стабільність традиційного сюжету як продуктивної художньої системи» [8, с. 56].

Успадкувавши від традиції слабку рівновагу між стабільністю й динамікою, міфологічний сюжетно-образний матеріал перебуває в постійному розвитку, оскільки шляхом продуктивної рецепції автори створюють нові трансформації. Якщо на початковій стадії традиційність міфологічного матеріалу мала трафаретні, шаблонні форми, як в епоху Середньовіччя, то згодом, завдяки новим зв'язкам між компонентами, вона поступила більш складній традиційності – «усвідомленому й свідомому оволодінню всім літературним минулим» [11, с. 203].

Література поступово збагачується новими, усвідомленими морально-етичними й естетичними уявленнями, які дозволяють по-іншому подивитися на міфологічні образи й сюжети. І хоча основні сюжетно-сміслові характеристики в нових літературних інтерпретаціях зберігають впізнавання, вони інтенсивно вбирають у себе актуальні проблеми й реалії нової епохи. «У нову традицію не можна просто далі проїхати потягом, оскільки спочатку треба побудувати нові колії, з урахуванням потреб сучасної місцевості» [12, с. 109], так влучно охарактеризував процес входження міфологічного сюжетно-образного матеріалу в новий контекст німецький письменник Ф. Браун.

Отже, „відкритість”, незавершеність міфологічних структур дозволяє постійно „розширювати” й ускладнювати їхні сюжети й образи. Це проявляється по-різному, але багато в чому зумовлене специфічними запитами епохи-реципієнта.

Наступною важливою характеристикою міфологічного сюжетно-образного матеріалу є його потенційна схильність до різночитання, що сягає корінням у міфологічний полісемантизм. Як точно підмітила Г. Церна, «кожна легенда або міф, подібно до айсберга, виносить на суд людського розуму лише частину свого смислу. Інше залишається прихованим і непрочитаним. Це створює передумови для переосмислення» [13, с. 25]. У своїй основі міфологічний матеріал складний і багатоплановий, що допускає велику амплітуду інтерпретацій. Багата літературна варіативність міфологічних сюжетів і образів свідчить про їх величезні ідейно-семантичні можливості й рецептивно-естетичний потенціал, оскільки «кожний текст має свій *інтерпретаційний потенціал* (курсив М.Гольберга. – Н.Г.), який визначає здатність його включатися в нові історико-культурні контексти, долати час і простір, ставати близьким і зрозумілим багатьом поколінням сприймаючих» [14, с. 11].

Зароджуючись на ґрунті певної національної літератури, міфологічний матеріал виходить за її межі, розширюючи свій географічний ареал, а отже, починає функціонувати на зональному, регіональному, міжрегіональному й міжнародному рівнях. Чим менше сюжет пов'язаний з національною традицією, тим більш узагальнено він сприймається. Найширший ареал мають античні сюжети й образи, але навіть вони є носіями іншої світоглядної парадигми. Маючи високий ступінь узагальнення, античні образи несуть у собі відбиток архаїчних уявлень та історико-побутового колориту минулих епох, а також давнє бачення світобудови, що буде екзотикою на новому етапі історичного існування.

Міфологічні сюжети й образи були створені в певний (історично-віддалений) період і при рецепції система їхніх психологічних характеристик вступає в суперечність із новими, тому вони вимагають специфічних умов для свого входження в духовний контекст епохи-реципієнта.

У свою чергу, «... будь-який відомий традиційний сюжет ніколи механічно не переноситься в таке (національно-культурне) середовище. Завжди відбувається адаптація традиційного сюжету до своєїрідної природи тієї чи іншої національної літератури (ширше – культури)» [15, с. 196]. Інша система цінностей

передбачає зміну акцентів у смисловій структурі традиційного матеріалу. «При цьому основне „навантаження” трансформації концентрується на морально-психологічних детермінантах» [7, с. 46], при збереженні тимчасових і топографічних координат, які відіграють другорядну роль при переосмисленні міфологічних сюжетів і образів.

У новому культурно-історичному контексті міфологічний матеріал збагачує свою семантику, удосконалює свій ідейний і художньо-естетичний рівень, наповнюється національно-психологічними характеристиками народу-реципієнта й піддається прямому або опосередкованому осучасненню. У результаті цього процесу здійснюється перевірка формально-змістовних домінант міфологічного сюжетно-образного матеріалу сучасними проблемами. Так, звертаючись до міфологічних сюжетів і образів, письменники не просто „пересаджують” їх на інший ґрунт, але й наповнюють новим змістом, поглиблюють їхню семантику, пристосовуючи до явищ нової дійсності.

Відзначимо, що процес осучаснення є широко розповсюдженим і домінуючим, але не обов'язковим, оскільки іноді автор свідомо реконструює певні психоповедінкові типи не сучасної йому епохи, а, наприклад, «архаїзує» персонажі, ставлячи собі за мету вивчення типу мислення й світосприймання людини іншої епохи.

Характер звертання до традиційних структур А. Нямцу пояснює «соціально-ідеологічними й духовними факторами, які в дану епоху визначають життя соціуму. У цьому випадку функціонально-семантичні рівні рецепції матеріалу в багатьох випадках демонструють орієнтацію на пануюче культурологічне тло» [7, с. 27]. Так, філософсько-естетичні й художні рамки домінуючого літературного напрямку, течії або творчого методу досить суворо регулюють духовний контекст певної культури, визначаючи характер трансформацій змістовних домінант міфологічного матеріалу.

Згодом міфологічний сюжетно-образний матеріал набуває стійких формально-змістовних характеристик, втрачає здатність до подальшого розвитку й стає літературним штампом. Тоді необхідно його зруйнувати за допомогою оригінальних сюжетних ходів і нових морально-психологічних мотивувань і «... у якийсь момент функціонування традиційного сюжету з'являється оригінальна інтерпретація, що унеможливує використання сюжетних колізій, що стали банальними, і мотивувань» [7, с. 51]. Так, через «заперечення» здійснюється динаміка традиційного матеріалу, зберігається його актуальність, що дозволяє затверджувати конструктивне значення цих „руйнівних” процесів.

Слід підкреслити, що на характер розроблення міфологічного матеріалу в творі впливають і нашарування на міф у процесі його передачі, і власний погляд автора на міфи, а також естетичні особливості художньої форми. Поетичне перероблення автором міфологічного сюжету являє собою інтеграцію в текст міфологеми. При цьому естетична складова твору підпорядковує собі міфологічну структуру, а сюжет міфу стає додатковою структурою. Поки міф використовується як сюжет, він може залишатися просто моделлю, але в процесі творчості міф може включатися в твір також на стилістичному та мовному рівнях і служити розширенню художнього світу доробку, додаючи новий вимір. Отже, у творі з'являється асоціативно-символічний підтекст, конкретно-історичне, національне перегукується з універсальним, позачасовим.

Таким чином, універсальність міфу дозволяє розглядати культуру як цілісну систему, оскільки міф синтезує і пов'язує різні явища соціально-політичного й духовно-культурного життя суспільства. Подібність сюжетів, образів і поетики різних літератур говорить про принципову єдність людства, схожість процесів мислення різних народів, про архетипне повторення в історії культури комплексу екзистенціальних проблем, ситуацій і поведінкових моделей.

Проте, проблема функціонування міфологічного сюжетно-образного матеріалу в літературі наступних епох є настільки широкою і невичерпною, що відкриває широкі горизонти для подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра /О. М. Фрейденберг; [под ред. Н.В. Брагинской]. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с. – (Философия риторики и риторика философии).
2. Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики / И.О. Шайтанов. – М.: РГГУ, 2010. – 656 с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
4. Аристотель Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. / Аристотель. - Минск: Литература, 1998. – 1391 с. – (Классическая философская мысль).
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский; [вступ. ст. И. К. Горского, коммент. В. В. Мочаловой]. – М.: Высшая школа, 1989.– 408 с.

6. Flashar H. Die Antike im Theater und Musiktheater der Gegenwart/ H. Flashar //Die Antike in der europäischen Gegenwart. – Göttingen: hg. Von Walther Ludwig, 1993. – S. 125 – 134.
7. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов / А. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2003. – 78с.
8. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176с.
9. Волков А.Р. Теорія традиційних сюжетів та образів / А.Р. Волков // Літературознавча компаративістика: навч. посіб.; [наук.ред. Р.Т. Гром'як, упоряд. Р.Т. Гром'як, І.В. Папуша]. – Т.: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002.– С. 181 – 256.
10. Aasmann J. Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen / J Aasmann. – München, 1992.- 215 S.
11. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература: статьи / Д.С. Лихачев. – Л.: Советский писатель, 1984. – 271 с.
12. Volker B. Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate / B. Volker. – Frankfurt am Mein, 1975. – 125 S.
13. Церна Г.М. Творча інтерпретація „вічних образів в українській літературі 1920-х років: дис. ... канд. філол. наук.: 10.01.01 / Церна Ганна Миколаївна. – Кіровоград, 2001. – 158 с.
14. Гольберг М.Я. Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема/ М.Я. Гольберг // Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом. – Дрогобич: Коло, 2003. – Acta Philologica. Vol. 1. – С. 9 – 17.
15. Берков П. Н. Вклад восточных славян в разработку так называемых “мировых образов”/ П. Н. Берков // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, авг. 1968): доклады советской делегации. – М.: Наука, 1968. – С. 166 – 221.

УДК 82-94. 09

ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Дудніков М.О., к. філол. н., доцент

Криворізький державний педагогічний університет

Стаття присвячена аналізу документальної літератури особистого походження в контексті жанрових різновидів та з'ясуванню критеріїв їх розмежування.

Ключові слова: документальна література, мемуари, щоденники, літературний портрет, записні книжки, нотатки, художня біографія/автобіографія, есе, літературний некролог, автокоментар.

Dudnikov N.A. ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ / Криворожский государственный педагогический университет, Украина

Статья посвящена анализу документальной литературы личного происхождения в контексте жанровых разновидностей и выяснению критериев их разграничения.

Ключевые слова: документальная литература, мемуары, дневники, литературный портрет, записные книжки, заметки, художественная биография / автобиография, эссе, литературный некролог, автокомментарий.

Dudnikov N.A. GENRE MODIFICATIONS OF DOCUMENTARY FICTION / Kryvyi Rih State Pedagogical University, Ukraine

This article is abdicated to analysis of non-fiction of private origin in context of genre diversity and examination of demarcation criteria.

Key words: non-fiction, memoirs diary, literature portrait, notebook, notes, biographical / autobiographical novel, essay, obituary, autocommentray.

Історичний документ – це історичне джерело. Оскільки минуле неможливо повторити або відтворити лабораторним шляхом, документ виступає по суті єдиним носієм відомостей про минуле людства, про різні аспекти людської діяльності в суспільному та приватному житті. У статті ми будемо говорити про ту частину документалістики, яка має відношення до науково-художньої прози, сформованої на документальних матеріалах. Документальна література суміжна з журнально-газетними жанрами: нарисами, записками, хроніками, репортажами тощо, вона обов'язково ґрунтується на оприлюдненому

або архівному документах, намагаючись відтворити історичні події. Документалістика перетинається з різними видами мистецтва, у тому числі – з літературою, що й призвело до зародження художньої документалістики, що має розвинену систему жанрів чи жанрових різновидів. Документальною літературою інколи називають будь-яке оповідання, побудоване на реальних подіях, в яких беруть участь реальні особистості. У такому разі документальна література може охоплювати мемуари, щоденники, листи, (художні) біографії/автобіографії, літературний портрет, есе, літературний некролог, автокоментар, а також історичні романи без вигаданих персонажів або з незначною кількістю вигаданих персонажів. Очевидно, що чітких жанрових меж у документальній літературі немає, дослідження визначальних критеріїв її жанрового діапазону і є головною проблемою нашої статті.

Значний внесок у розроблення наукових проблем, пов'язаних з документалістикою, зробили Ю. М. Тинянов, П. В. Палієвський, Л. Я. Гінзбург, Д. В. Затонський, Л. П. Александрова, О. А. Галич та ін. Наприклад, у «Віснику Запорізького національного університету» була надрукована стаття «Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози» (проф. О. А. Галич). Автор звернув увагу на роль «документалістики на рубежі ХХ–ХХІ ст. в загальному потоці художньої літератури» [3, с. 45]. О. А. Галич не погоджується з думкою окремих критиків (І. Ходорковський, А. Філатова, М. Сиротюк, С. Шарлаїмова), які характеризують біографічні твори як різновид історичної прози. Вчений доводить, що біографічна проза тяжіє до висвітлення реальних історичних особистостей, чого не вимагає історичний твір. Історична проза реалізує свій сюжет в межах часової дистанції, а документально-біографічна проза може обрати своїм героєм сучасника, оскільки ретроспекція знижує ефект правдивості фактів та подій, пов'язаних з певною історичною особою.

Зрозуміло, що художньо-документальна проза має свій окремий об'єкт дослідження, а також власні принципи реалізації творчого задуму. До того ж вона існує не тільки як окрема самостійна жанрова одиниця, але й взаємодіє з суміжними жанровими утвореннями. Завданнями цього дослідження є, по-перше, аналіз принципів добору та критеріїв оцінювання автором документального матеріалу, а по-друге, розкриття існуючих художніх засобів, що «розчиняють» документ у художній історичній прозі.

Розгляд певного писемного документу вимагає його класифікації: «документальні джерела (законодавчі, актові, діловодні, статистичні, судово-слідчі, дипломатичні, програмні документи політичних партій і громадських об'єднань та ін.; оповідні джерела (літописи, твори політичної, наукової, навчальної, художньої літератури, публіцистика; періодична (офіційна і неофіційна) преса; джерела особового походження: мемуари (спогади), листи, щоденники та ін.» [6, с. 116 – 117].

Оскільки джерела особового походження належать конкретному автору, то вони відображають безпосереднє сприйняття ним навколишнього світу, історичних подій і явищ.

Спочатку звернемося до розповсюдженого в художній літературі жанру мемуаристики (спогадів), що створюються на основі зафіксованих у пам'яті авторів вражень про події, учасниками чи свідками яких вони були. У словниках вказано, що засновником цього жанру прийнято вважати Ксенофонта, який написав спогади про Сократа й військовий похід греків («Анабасис», 401 р. до н.е.). У римську добу Юлій Цезар написав «Нотатки про Галльську війну, в добу середньовіччя – П. Абеляр, в епоху Відродження – Б. Челліні та ін. Мемуари – це записки про минулі події, які зробив сучасник або безпосередній учасник певних подій, тобто мемуаристика близько підходить до історичної прози, але ж якщо в історичній прозі присутність автора не обов'язкова, то в мемуарах матеріал поданий безпосередньо від першої особи, яка є персонажем свого твору, вона пов'язана з іншими історичними особами у часі та просторі. Можна дійти висновку, що рівень об'єктивності вважається головним критерієм розподілу історичної та мемуарної прози. В історичній прозі ця об'єктивність базується на документах, в мемуаристиці – на спогадах, а документи відіграють лише ілюстративну функцію. (Іронічно-скептично до мемуарів ставилася А. Ахматова. Вона вважала, що в спогадах людина пише не про те, що було насправді, а про те, що людина згадала). Якщо в історичній прозі ретроспективна дистанція необмежена, то в мемуарах вона зумовлена рамками віку автора. Думка мемуариста розвивається від початку завершених подій до того моменту, коли про них починають писати. «Мета літературних мемуарів: поєднати факт з його художньою інтерпретацією на концептуальному і стильовому рівні» [13, с. 179]. Письменник-мемуарист сприймає факт як необхідний елемент побудови своєї концепції, свого особистого бачення проблеми, тобто факт у такому разі виконує функцію умовності, але впливає на ефект правдоподібності.

Літературні мемуари покликали до життя значну кількість літературних форм: мемуари-хроніку, мемуари-роман, мемуари-повість, мемуари-нарис, мемуари-нотатки, мемуари-есе. Мемуари-хроніка, як правило, охоплюють досить значний історичний відрізок часу, в якому розкрито і життя автора, і цілого народу (наприклад, «Минуле й думи» О. Герцена, мемуарна трилогія «На межі двох століть» А. Белого, «Люди, роки, життя» І. Еренбурга). В таких творах відчутна концентрація подій та вражень, породжених цими подіями, що пережив автор. У мемуарах-хроніках простежується еволюція життя, а широкий діапазон змальованих подій та значна кількість образів наближують їх до роману. Мемуари-роман, мемуари-повість склалися в ХХ ст., коли почав відбуватися процес зближення мемуаристики з

художньою літературою, вони достовірні за своєю основою (наприклад, «На берегах Неви», «На берегах Сени» І. Одосвцевої, «Трава забуття» В. Катаєва та ін.). Ф. Знанецький так визначає мемуари-нарис: «...малий жанровий різновид мемуарної прози, який часто проявляється в формі літературного портрету. Основу його складає оповідання про видатну, з точки зору мемуариста, людську особистість» [5, с. 110]. Мемуари-есе мають довільну композицію, автор висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу, не обмежуючи свою думку в часі та просторі. Зміст мемуарів-есе може формально варіюватися від нотаток до розвернутих нарисів, у яких відображено сам процес роздумів та переживань.

Змальовуючи історичну епоху, простежуючи її філософію, митці слова утворюють мемуарні цикли. «Цикл – об'єднання жанрово однотипних творів, у сукупності яких проступає авторське розуміння і оцінка минулого» [10, с. 604]. Такими циклами слід уважати літературні портрети М. Горького, І. Буніна («Спогади»), З. Гіппіус, «Живі обличчя», нариси В. Ходасевича «Некрополь».

Художньо-документальна проза – складна, багатогранна взаємодія протилежних можливостей у відображенні життєвого процесу. «Співвідношення документального і художнього в творі реалізується на трьох рівнях: тематичному, концептуальному, художньо-образотворчому» [12, с. 187]. Тематичний рівень передбачає злиття документу або документальної оповіді з домислом і вимислом. Талант автора може досягти такого ефекту, коли вигадані й реальні історичні особи важко розрізнити, оскільки їхня внутрішня взаємодія в ідейно-тематичному контексті твору органічно відповідає концептуальному задумові письменника (наприклад, М. Кутузов і князь А. Болконський у романі-епопеї Л. Толстого «Війна і мир», родина Бровкіних та Петро Перший в романі О. Толстого «Петро Перший»). Подібна взаємодія документального та художнього відбувається на концептуальному рівні. У художньому творі, як правило, превалює авторська точка зору, авторська оцінка події та персонажу. Невипадково в літературі існує кілька варіантів відтворення образу С. Разіна (О. П. Чапигін «Разін Степан», С. П. Злобін «Степан Разін», В. В. Каменський «Степан Разін», В. М. Шукшин «Я прийшов дати вам волю»). Майже в кожному з цих творів ми можемо спостерігати певні протиріччя з документальними джерелами, але тут головну роль відіграє авторське бачення особистості у контексті історичних подій, виправдане цілісною системою художніх засобів. При цьому письменник може використовувати художні засоби та документи в різних ракурсах: «... копіювання його у О. Чапигіна, Г. Шторма, «ховання» в текст у О. Толстого, С. Злобіна, О. Югова, широкое пряме цитування у В. Шишкова, В. Яна, М. Шагінян, переказ із коментарями у П. Загребельного» [1, с. 68 – 69].

Класифікуючи жанри документальної літератури, Ф. Знанецький зауважив: «Мемуари орієнтовані на читача, записні книжки і щоденники – об'єкт власного вжитку, автокомунікативні (записи робляться для себе)» [5, с. 119]. Отже, щоденникам не притаманна ретроспекція, оскільки вони створюються майже в той день, коли відбулася подія: по суті – це щоденні записи, які не викликають сумніву щодо достовірності інформації. Таке особове джерело, як щоденник, передбачає рефлексію – погляд у внутрішній світ особистості засобами самоаналізу та самоспостереження. «Щоденник, мабуть, найісторичніший жанр. Мало того, що виник він унаслідок усвідомлення історії не тільки як «священної», але й як приватної, особистої, перетворення його із банального, прикладного запису, із розширеної бухгалтерської книги... в «літературний жанр» стало можливим тільки в процесі зміни історико-культурних парадигм: іншими словами, коли приватна людина стала цікава не лише самій собі, але й оточуючим. ... людина, що веде щоденник, змінюється, не важливо, нагірше чи накрще, але міняється, хоче вона цього чи ні, фіксує досвід, який читачами розцінюється одночасно як унікальний і всезагальний. Живий інтерес до щоденників балансує якраз на межі унікального і всезагального» [7, с. 289].

У різні історичні періоди форма щоденника набувала більшого чи меншого поширення. Так, в радянські часи щоденники використовували проти людини під час судових процесів, тому цей вид документальної літератури занепав, але під час Другої світової війни знов почав відроджуватися і зробився надзвичайно популярним. Як відомо, важливим історичним матеріалом стали щоденники учасників партизанських з'єднань.

Щоденник може наблизитися за своєю функцією до «записних книжок письменника», які або замінюють йому щоденник, або на рівні зі щоденником. Цей різновид особових джерел зараховують іноді до автобіографій, мемуарів, хоча вони мають свої художньо-композиційні особливості. До записників автори заносять усе, що цікавить їх в особистому плані або в громадсько-політичному, духовному житті. Записи можуть бути датованими (що наближає їх до форми щоденника) або ні. За великим рахунком, щоденник від записної книжки письменника розрізнити іноді складно: але все ж таки записні книжки створюють ситуативно, в них сконцентровано більше інтуїтивно-емоційних сюжетів, логіка появи яких відома тільки їх автору. А в щоденнику є хронікальність, рефлексія, творчі перспективи.

У контексті цього слід сказати про таку форму сучасної мемуаристики, як нотатки. На перший погляд, вони нагадують записні книжки, але нотатки мають свою специфіку: їх автор не обмежений часовим вектором (минуле – сучасне), події повинні бути викладені тільки ті, свідком чи сучасником яких був автор, та які формували його свідомість. Нотатки характеризує стихійність, тобто хронологічна

непослідовність, нерегулярність та фрагментарність записів, несподівана зміна сюжетів та ракурсів зображення. В нотатках можуть бути представлені також фрагменти роздумів, не розрахованих на публікацію, запис певних дат, важливих для автора, афоризми та інше. Тематичний діапазон нотаток широкий: нотатки літературні, мистецькі, політичні, особисті, біографічні, релігійні, філософські. Цю класифікацію можна продовжити.

Найпростішою жанровою формою сучасної мемуаристики вважають листи або епістолярну літературу, – «різножанрові твори художньої літератури, в яких використовується форма листа чи послання, зумовлена законами художньої умовності» [9, с. 235]. Слід підкреслити, що до епістолографії відноситься і листування приватного характеру, кращі зразки якого мають історико-культурне значення. Зародилася епістолографія в античні часи. Грецька та римська література багата на епістолярну спадщину (листи Цицерона, Горація, Сенеки, Плінія Молодшого та ін.). «Вже давні риторики запроваджували правила листування і зразки листів, навчали мистецтва складання листа, наголошуючи на відмінності епістолярної і літературно-художньої творчості» [9, с. 236]. Приватне листування – один із різновидів документу особового походження, воно має, подібно як і щоденник та записна книжка, інтимний характер. На думку О. Герцена, «листи більше ніж спогади: на них запеклася кров подій, це саме минуле, яким воно було, затримане і нетлінне» [4, с. 306]. Листування має велике документально-художнє значення, коли епістолярні діалоги відбуваються між двома або декількома видатними вченими, письменниками, художниками і т.ін. Рівень самовираження в листах надзвичайно високий. Наприклад, епістолярна спадщина М. Горького розкриває цілий етап розвитку соціалістичної держави, літературного процесу та демонструє творче становлення багатьох письменників першої третини ХХ ст. Ці тексти мають неабияку художню цінність, оскільки, крім іншого, демонструють інтелектуальні здібності цих авторів. Особливе значення мають листи, отримані, наприклад, з фронту. Вони стають джерелом ностальгійно-душевних емоцій, часто набувають відтінки сповідально-соціального характеру. Такі матеріали, як правило, живлять сюжет будь-якого історичного твору, додають йому об'єктивності.

До речі, найбільш складною і досить суперечливою проблемою є протиставлення «суб'єктивного» і «об'єктивного». Вміння розглядати їх в контексті філософського закону боротьби та єдності протилежностей – є однією з концептуальних складових процесу вивчення та використання документа. З одного боку, кожне джерело суб'єктивне, оскільки воно є продуктом діяльності людини. З іншого боку, історичне джерело об'єктивне, оскільки воно здатне об'єктивно відобразити історичну дійсність. Водночас, документ не тільки відображає факти минулого, а й сам по собі є історичним фактом, частиною історичної дійсності. Об'єктивно-суб'єктивні причини зумовлюють і фальсифікації пам'яток минулого, повністю або частково (це й створення царями та королями фальшивих генеалогій та родоводів, це й підроблені документи, стосовно визначення власності на певну територію; фальсифікація документів мала місце і за радянських часів. Поширеною жанровою формою мемуаристики є літературний портрет, автор якого «...не ставить собі за мету відтворити весь життєвий шлях свого героя, а намагається через одну або кілька зустрічей показати характерні риси його особистості» [9, с. 436-437].

Відомий дослідник цього жанру В. С. Барахов справедливо наголошує на жанровій невизначеності літературного портрету. Він пише, що цим терміном називають «... і мемуарно-біографічний нарис, і окреслене невиразними штрихами есе, і літературно-критичну статтю, і короткий репортаж, якщо вони присвячуються характеристиці конкретної реальної людини, що не претендує на повноту викладу» [2, с. 89]. Майстер літературного портрету не бере на себе зобов'язання відтворити всю життєву палітру свого героя. Він звертає увагу на важливі деталі зовнішності та психологічні риси, які надають можливість автору показати цілісний живий образ. Досить переконливо про важливість концентрації уваги на індивідуальних рисах творчої особистості писав І. Франко: «найцінніше і найкраще в кожному чоловіці, а тим більше в письменнику, се його індивідуальність, його духовне обличчя зі всіма його окремішніми прикметами. Чим більше таких прикмет, тим вони характерніші та гармонійніші, тим багатша, сильніша й симпатичніша індивідуальність людини, зглядно письменника» [14, с. 276].

Природнім у мемуаристиці стало використання жанру есе. Оскільки мемуаристика доволі рухома «конструкція», то есе своєю «жанровою демократичністю» гармонізує цей матеріал, не претендуючи на вичерпне і визначальне трактування теми. Цей жанр перебуває на перетині художньої та публіцистичної творчості. Його поява пов'язана з ім'ям французького письменника і філософа М. де Монтеня і його «Дослідами» («Essai», 1580), послідовником цього жанру вважають й англійця Ф. Бекона, автора праці («Essays», 1597). Основними рисами жанру есе є незначний за обсягом прозовий твір; конкретна тема, дана в підкреслено вільному, суб'єктивному її тлумаченні; вільна концепція, парадоксальна манера мислення. По суті, есе являє собою специфічний різновид нарису, основою якого є не конкретні події чи податі, а відображення глибоко внутрішніх процесів: роздумів, асоціацій, вражень.

Однією із складових художньо-документальної літератури вважається художня автобіографія/ біографія. «Автобіографія – літературний жанр, головним героєм якого (в літературному сенсі) є сам автор; основа автобіографістики, що включає, крім автобіографії, мемуари (спогади), щоденники, почасти й

листування, а також біографічні художні твори. Все це разом можна означити терміном «автобіографізм», тобто тією особливістю, що полягає в наповненні твору фактами з власного життя письменника» [9, с. 10]. У класичній художній автобіографії автор сам безпосередньо пише про своє життя, що ж стосується художньої біографії, то історія життя головного героя викладається сторонньою людиною. Думки літературних критиків розділилися щодо принципової різниці між автобіографіями та біографіями. Наприклад, М. М. Бахтін, В. О. Подорога не помічають суттєвої межі стосовно цих понять, О. А. Галич та О. Ю. Скаріна навпаки їх розрізняють. З одного боку, спільним для автобіографії та біографії є те, що в них йдеться про життя окремої особистості з дня її народження до будь-якого етапу життя. Так, Т. Ю. Черкашина пише: «І автобіографія, і біографія є взаємозалежними одна від одної, оскільки біографи використовують автобіографії як цінне джерело для написання художніх біографій. Автобіографії, у свою чергу, мають можливість ознайомлюватися зі своїми прижиттєвими біографіями, написаними різними авторами, а отже, мають змогу так чи інакше коментувати їх у пізніших автобіографічних творах» [15, с. 185]. З іншого боку, в цій спільності неможливо не помітити, що біографія має більш широкий спектр у висвітленні тієї чи іншої постаті, оскільки біографії про неї може бути кілька, іноді несхожих в окремих деталях. До того ж, біографу надана можливість написати про долю людини до її останнього дня, в автобіографії ж цього зробити не можна, хіба що вона буде написана в останній день життя її автора.

Біографія може мати своє продовження в межах певної інтерпретації та адаптації до події, пов'язаної зі смертю людини. Ще в античну добу поширені були надмогильні написи, прозові або віршовані, – так звані епітафії. До них близький некролог, він «з'явився з приходом християнства як записи у церковних книгах імен померлих благочинних і подвижників» [9, с. 489]. Некролог – це «стаття чи замітка з приводу смерті людини, містить інформацію про її життя та діяльність» [9, с. 489]. Цей жанр набув розвитку в поезії (наприклад, вірші А. А. Ахматової: «Пам'яті М. Булгакова» (1940), «Пам'яті М. М. Зощенка» (1958), рукописні поетичні некрологи поєднані у цикл «Вінок мертвим» (1962); цикл віршів Арсенія Тарковського «Пам'яті Цветаєвої» (1941 – 1963) та багато інших творів).

Відомо, що біографічний метод дослідження творчості письменника був заснований французьким вченим Ш. Сент-Бевом. Він переконував, що творчість письменника тісно пов'язана з його біографією, з рисами його особистості. В цьому сенсі ще одним жанровим різновидом документальної літератури можна визнати автокоментар – «тлумачення автором власного творчого процесу, доробку» [8, с. 20]. Із сучасних літературознавців авторський коментар системно досліджує О. М. Медоренко. Вона наголошує: «Все більше уваги починає викликати постать самого автора, його сучасна позиція щодо написаного, світогляд, суб'єктивність думки, яка б позбавляла мемуарний текст від поверхових редакторських коментарів (або коментарів «інших») інтерпретаторів. На зміну їм прийшов жанр авторського коментаря, що увів до першотексту чимало нарраторських версій конструктивного чи деструктивного характеру» [11, с. 186]. До речі, такі поняття як авторська свідомість, особистість автора завжди враховують при дослідженні історично-художнього твору.

Отже, у статті досить стисло окреслені художні особливості документальної літератури в контексті її жанрових різновидів. Ця художня система визнається надзвичайно мобільною та рухомою, пов'язаною з глибокими дифузійними процесами, відзеркалюючими загальну картину спільних та відмінних рис жанрових елементів документалістики особового походження.

Розв'язання цих літературознавчих питань допоможе наблизитись до розкриття жанрових таємниць історичного роману.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Л. П. Советский исторический роман (типология и поэтика) / Л. П. Александрова. – К. : Вища школа, 1987. – 160 с.
2. Барахов В. С. Литературный портрет: (истоки, поэтика, жанр) / В. С. Барахов. – Л. : Наука, 1985. – 312 с.
3. Галич О. А. Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози / О. А. Галич // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – 2010. – № 2. – С. 44 – 49.
4. Герцен А. И. Полн. собр. соч: у 30 т. / А. И. Герцен. – М. : Изд-во АН СССР «Наука», 1957. – Т. 12. – 1957. – 608 с.
5. Знанецкий Ф. Мемуары как объект исследования / Ф. Знанецкий // Социологические исследования. – 1995. – № 4. – С. 106 – 120.
6. Історичне джерелознавство : [підручник] / Я. С. Калакура, І. Н. Войцехівська, Б. І. Корольов. – К. : Либідь, 2002. – 488 с.

7. Корбин Н. Похвала дневнику / Н. Корбин // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 3. – С. 288 – 295.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – Т.1. – 2007. – 608 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
10. Литературный энциклопедический словарь [под ред. В. М. Кожевникова]. – М. : Знание, 1987. – 752 с.
11. Медоренко О. М. Співвідношення аспектів документального та художнього в жанрі сучасного автокоментаря кінця ХХ–поч. ХХІ ст. / О. М. Медоренко // Вісник Луганського національного університету. – 2010. – № 11 (198). – С. 181 – 189.
12. Павлова Н. Концепция и художественность документального произведения / Н. Павлова // Иностранная литература. – 1966. – № 8. – С. 187 – 190.
13. Палиевский П. Литература, документ, факт / Петр Палиевский // Иностранная литература. – 1966. – № 8. – С. 178 – 184.
14. Франко І. Наша поезія в 1901 році / І. Франко. – Зібрання творів: у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т.33. – 1982. – 527 с.
15. Черкашина Т. Ю. Автобіографія й біографічне письмо: спроба диференціації понять / Т. Ю. Черкашина // Вісник Луганського національного університету. – 2010. – № 4 (191). – С. 181 – 189.

УДК 821.161.1:82-1“19”

ОНЕЙРОСФЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ГЕРЦЫК

Дулина А.И., студент

Запорожский национальный университет

Статья посвящена исследованию онейросферы в творчестве Аделаиды Герцык. Под онейросферой в данном случае понимается весь комплекс онирических состояний, который включает, помимо собственно сна, широкий спектр так называемых пограничных состояний сознания, характеризующихся колебанием на грани яви и сна: бред, кошмары, грёзы, галлюцинации, забытье, лунатизм, состояния сродни мистико-религиозному трансу и др.

Ключевые слова: онейросфера, литературное сновидение, онирические состояния, мотив, художественный мир.

Дуліна Г.І. ОНЕЙРОСФЕРА У ТВОРЧОСТІ А. ГЕРЦИК / Запорізький національний університет, Україна

Стаття присвячена дослідженню онейросфери у творчості Аделаїди Герцик. Онейросфера тлумачиться як весь комплекс ониричних станів, який включає, окрім власне сну, широкий спектр так званих граничних станів свідомості, що характеризуються коливанням на межі дійсності та сну: марення, жахи, галюцинації, забуття, лунатизм, стани, близькі до містико-релігійного трансу та ін.

Ключові слова: онейросфера, літературне сновидіння, оніричні стани, мотив, художній світ

Dulina A.I. THE DREAM SPHERE IN WORKS OF A. GERTSIK / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article is devoted to the investigation of the dream sphere in works of Adelaide Gertsik. In this context the dream sphere is understood as the whole complex of oneiric states, which includes, besides dream as such, the wide range of so-termed borderline states of consciousness, characterized by balancing on the edge of dream and reality: delire, nightmares, daydreaming, hallucinations, oblivion, somnambulism, states akin mystical-religious trance etc.

Key words: dream sphere, literature dream, oneiric states, motive, art world

Термин «онейросфера» является достаточно новым в литературоведении и находится на стадии становления. Несмотря на то, что изучение сновидений в творчестве отдельных авторов в литературоведении имеет уже почтенную традицию, рассмотрение сферы сновидений как всей совокупности онирических состояний, включающих помимо собственно сна, широкий спектр так

называемых пограничных состояний сознания, характеризующихся колебанием на грани яви и сна, и составляющих онейросферу художественного мира автора, началось сравнительно недавно. К пограничным онирическим состояниям можно отнести бред, кошмар, грёзы, галлюцинации, забытье, лунатизм, состояния сродни мистико-религиозному трансу и др. Так, за последнее время вышло два диссертационных исследования по данной теме: Н. Нагорная «Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм» [5] и В. Зимнякова «Роль онейросферы в художественной системе М. А. Булгакова» [3].

В свою очередь, феномен русской поэтессы Серебряного века Аделаиды Казимировны Герцык лишь с недавних пор стал привлекать внимание литературоведов. Мы можем наблюдать только первые шаги исследователей к осмыслению её творчества. Так, в 2006 году вышла первая, и пока единственная, монография об Аделаиде Герцык «Русская Сивилла и её современники», автором которой является Н. Бонецкая. В книге предпринимается попытка анализа сновидений в творчестве поэтессы. Однако исследования онейросферы как комплекса всех онирических состояний лирики Герцык до настоящего момента не предпринимались.

Целью данной статьи является анализ особенностей художественного воплощения онирического начала в поэзии А. Герцык. В ходе работы предполагается решение следующих задач: выявить специфику онирического в лирике Герцык; исследовать весь спектр состояний, соотносимых с понятием сновидения; определить комплекс мотивов, сопряжённых со сферой сна; рассмотреть формы проявления онирического начала в лирике А. Герцык.

Необходимо заметить, что специфика онирического в творчестве А. Герцык связана со своеобразием самой поэтессы, которая проявляется в её удалённости от земного, материального и устремлённости во внеземные сферы духа. Лирика А. Герцык, которую можно считать поэтом и мистиком одновременно, становится, по мнению Е. Калло, «выходом мистической энергии, где каждое стихотворение можно рассматривать как откровение» [6, с. 15].

Анализируя формы проявления онирического начала в творчестве поэтессы, следует, прежде всего, отметить, что в данном случае речь идёт не о сновидениях как таковых, а об *онирических состояниях*, характеризующихся колебаниями на грани яви и сна. В её поэзии мы находим отражение пограничных, изменённых состояний сознания сродни мистическому полусну. «Пограничье» является для поэтессы формой существования, способом творчества и предметом изображения.

Примечательно, что переживание пограничных состояний сознания было свойственно Герцык, так как с детства она страдала бессонницей, и после изнурительных «ночных бдений» мир дневной реальности зачастую воспринимался ею через дымку полусна, ночных грёз.

В статье «Из мира детских игр» 1906 года Герцык пишет о том, что в детстве была погружена в «слепое лунатическое состояние», которое «заслоняло все события жизни» [1, с. 103]. Как отмечает Н. Бонецкая, этот «лунатизм» не прошёл и во взрослой жизни, «так что поэтесса навсегда осталась сторонним наблюдателем окружающей её жизни» [1, с. 103].

Бессонница была частым явлением в жизни поэтессы («Я сегодня опять не усну, // Не забудусь всю ночь напролёт» [6, с. 165]; «Из суеты дневной в ночную страду // Вступаю я» [6, с. 246]; «Там – дней бессонные рои // Несут усталость и утраты» [6, с. 193]).

Ночь становится для Герцык временем, когда совершаются главные события жизни души. Это время, когда стихает суета земного мира и в наступившей тишине слышится «шорох чудес»: «Из-за мгlistых завес // И угрозы ночной – // Слушай шорох чудес // В этой тьме огневой!» [6, с. 87]. За гранью ночного покрывала («мгlistых завес»), ночной пугающей тьмы («угрозы ночной») открывается чудо, душа прозревает высшие, тонкие миры, соприкасается с Богом: «Речи погасли в молчании, // Слова как дымы. // Сладки, блаженны касания // Руки незримой» [6, с. 100]. В часы «ночных бдений» обостряется духовное зрение, раскрывается истинная суть вещей: «Я вижу ложь. // Среди ночного бденья // Слежу бесстрастной, зоркою душой, // Как новые она сцепляет звенья // И под её неслышную враждой // Как истина меняет облик свой» [6, с. 244]. Ночью раскрывается какая-то глубинная «правда», день же по отношению к ночи воспринимается как иллюзорное марево: «Но помню сквозь хмару дневную // Ту правду одну, ночную // Слышу вдали свершенья, // Близко же – боль глухая...» [6, с. 92].

Возвращаясь в «дневную хмару» после «ночных бдений», поэтесса сохраняет связь с событиями ночи, отдавая им явный приоритет по отношению к дневной реальности, и ощущает себя «ладьёй», которая качается по волнам бытия в сомнамбулическом полусне: «Среди сна – я – ладья... // <...> // ... Не ведает строя // Качанье слепое...» [6, с. 95]. Дни для неё одеты в «белый саван» («За белыми в саване днями, // За ночными дремучими снами» [6, с. 103]), а грань между сном и явью стирается: «Забыла ты, где явь, где сон, // И ищешь здесь не то, что нужно» [6, с. 165].

Следует отметить, что «пограничность» является также свойством духовной организации Герцык. Колебание на грани двух миров, земного и небесного, было присуще ей в течение всей жизни.

Иномирность Герцук, её принадлежность высшим сферам духа проявляется в творчестве поэтессы в частом противопоставлении земного и небесного с явным тяготением поэтессы именно к «небесной отчизне». В стихотворении 1908 года находим: «Я лишь сестра всему живому – // Это узналось ночью» [6, с. 92].

По отношению к земному миру Герцук выступает как «духовная иноземка», нелюдимая, отрешённая от земных страстей: «Не людьми и не к людям светла я, // А уйду *нелюдимая* вновь – // Не обиду в себе укрывая // И не к жизни любовь... <...> И ещё одна грань пролегла // Между мной и людьми» [6, с. 80-81]; «Не ищу я больше земного клада, // Прохожу всё мимо, не глядя в очи, // И равно встречаю своей прохладой // Молодых и старых, и дни, и ночи» [6, с. 83].

В противоположность «земному тяжкому томленью» [6, с. 155] есть иная страна, иной мир, куда влечёт её «тайная судьба», какое-то особое предназначение: «Знаю, что есть *страна*, // Где печаль не нужна, // Всё не так, как здесь...» [6, с. 139]; «Твоя судьба, твой тайный лик // Зовут тебя в *иные страны*» [6, с. 165]. Герцук – сестра небесному, надмирному, с которым её связывает «лазури тайна»: «И неба лучистость и *лазури тайна* // Нежат доверчиво усталую *сестру*» [6, с. 106]; «Над миром тайна и в сердце тайна, // А здесь – пустынный и мгlistый сон <...> Над миром тайна и тайна в мысли, // А между ними – земной алтарь» [6, с. 129].

Земные пределы воспринимаются поэтессой как плен («Не хочу любви застуженной // В *мире пленном и скупом*» [6, с. 122]), временное убежище в противовес «тайной отчизне»: «В каждый миг отчизна тайная // Стережёт меня вдали. // Я *недолгая, случайная...*» [6, с. 123]. Мотив «тайной отчизны» проходит через всё творчество А. Герцук, и в разных стихотворениях она именуется по-разному: как «небесная родина» [6, с. 100], «высь безглагольная» [6, с. 101], «небесная отчизна» [6, с. 184], «край загорный» [6, с. 121], «престол лунных гор» [6, с. 86], «заозёрная, загорная пустыня» [6, с. 103].

В стихотворениях Герцук находим описание «небесной отчизны», которая скрывается «за белыми в саване днями, за ночными дремучими снами» [6, с. 103]: «Нет там тоски желаний, // Стихают там речи забвенно, // Распускается лотос священный...» [6, с. 103]; там «реет и плещет воля» [6, с. 103]; в «небесной отчизне» «тает скорбный сон незнанья» [6, с. 113], и душа обретает тайное, глубинное знание («сердце молчит и знает» [6, с. 103]). Оказавшись за гранью земли, душа утрачивает память о событиях и фактах земной жизни: «Забылись слова, названья, // И тени теней скользят» [6, с. 89]; «Закатилось, позабылось // Всё, чем небо золотилось» [6, с. 121]. Из пространства инобытия земная жизнь воспринимается как сон, плен: «Мы, кажется, что-то ждали, // Кого-то любили там – // Звонко струились дни, // Жарок был цвет души... // – Не снилось ли это нам?» [6, с. 89].

Именно туда, в «высь безглагольную» Герцук стремится вернуться всю жизнь, тоска по «небесной родине» постоянно подводит её к грани, за которой начинаются «врата глубины небесной» [6, с. 117]. Так, с мотивом «небесной отчизны» в лирике поэтессы сопряжён мотив грани, предела, перейдя который, душа попадает в иной мир: «Есть *грань* – за нею всё прощается, // Любовь царит над миром этим. // Преграды чудом распадаются...» [6, с. 209]; «Там *за гранью* земли // Есть престол лунных гор» [6, с. 86]; «Ты гневно раздвигаешь *границы*, // Доверясь пламенной тоске» [6, с. 113]; «Мы вышли *за грань* на мгновенье. // Нам воздух казался жгуч» [6, с. 88].

Выход за пределы земли, где открывается иной мир, осуществляется посредством погружения в пограничные онирические состояния сродни мистическому полусну, в которых сложно провести черту между реальностью и медиумической грёзой.

Пограничность самой Герцук, её сомнамбуличность, колебание на грани яви и сна, земного и небесного предопределили и характер творчества поэтессы. Лунатизм как одну из характерных черт лирики поэтессы отмечает Н. Бонеецкая. По мнению исследовательницы, творчество А. Герцук «лунатично», «стоит под знаком Луны», а образы её стихотворений – «сны наяву», «лунатические грёзы», что впервые было метко обозначено Волошиным» [1, с. 267]. Н. Бонеецкая, интерпретируя волошинское видение творчества А. Герцук, пишет: «... её образы – это творческие «сновидения», пассивные созерцания, лишь слегка скорректированные малоактивным дневным «я» автора» [1, с. 25].

Примечательно, что в стихотворениях, которые можно рассматривать как самохарактеристику поэтессы, также отмечается присутствие онирического начала: «Я игра ветров, // Шёпот струйных *снов*, // Неуёмный зной, // Плач души ночной» [6, с. 81]; «Мир *видений* и безмерности // Я как клад в себе несу» [6, с. 122].

В своей монографии «Русская Сивилла и её современники» Н. Бонеецкая излагает собственную концепцию творческого феномена А. Герцук. Согласно этой концепции, в литературе был создан миф об А. Герцук как о поэтессе-вещунье, прорицательнице, Сивилле.

Этот миф создавался современниками Герцук – Вяч. Ивановым и М. Волошиным. Так, Вяч. Иванов в 1907 году в символистском альманахе «Цветник Ор» печатает сонет-отзыв на первые стихотворения Герцук, в котором называет поэтессу Сивиллой, заложив тем самым основание мифа: «Змеи ли шелест,

шёпот ли Сивиллы, // Иль шорох осени в сухих шипах, – // Твой ворожащий стих наводит страх // Присутствия незримой вещи силы...» [1, с. 20].

В дальнейшем миф о Герцк-Сивилле закрепляется в статье М. Волошина «Откровения детских игр» 1907 года [2]. М. Волошин, анализируя стихотворения А. Герцк, опубликованные в 1907 году в символистском издании «Цветник Ор», а также статью Герцк «Из мира детских игр» 1906 года, определил поэтическое сознание Герцк как *сновидческое*. Как отмечает Н. Боневкая, «основная категория, с помощью которой Волошин описал феномен А. Герцк, это творческое сновидение» [1, с. 43].

В соответствии с приведённой концепцией, поэтесса-Сивилла творит в состоянии медиумического полусна, транса, «поэтического экстаза», в котором прозревается «мировая тайна» [1, с. 12].

В стихотворениях 1907-1908 годов Герцк выступает как поэт-медиум, поэт-вещатель, который благодаря своим «видениям» прорицает будущее, общается с древними языческими стихиями: «Какие-то видения // Небужены-застужены, // Вздымаются зыбучими // Туманами, курганами» [6, с. 78].

Поэзия этого периода овеяна атмосферой сивиллиных полуснов, шёпотов, ворожбы, языческих обрядов: «Женщина там на горе сидела. // *Ворожила* над травами сонными... // <...> // Что-то *шептала*... руду унимала? // Или сердце своё горячее? // Или в землю стучалась дремучую? // Что-то она *заговаривала* – // Зелье, быть может, заваривала?» [6, с. 79].

Однако, по мере продвижения духовных поисков поэтессы, которые характеризуются внутренней борьбой противостоящих в ней языческого и христианского начал, в лирике Герцк появляются мотивы усталости от удела вещуньи с её погружённостью в безмерный мир видений и пророчеств: «Такая усталость от дали, шири, // *От вещей, безбрежных снов*» [6, с. 117].

В стихотворении «Созрело чудо, как плод волшебный...» 1907 года мы видим, как некое светоносное начало вызывает к тёмной душе вещуньи, пытаясь вырвать её из мрака «слепого качанья»: «Созрело чудо, как плод волшебный, // Как яркий оклик, как взор враждебный. // Торопит гневно, лучи роняет // И в тёмный омут к душе вызывает» [6, с. 95]. «Ярый оклик» воспринимается как «чудо», «дар», «плод волшебный», однако сивиллина душа отчаянно сопротивляется, отказывается от «чуда», её страшит «грозный призыв», она грозит «затопить дары»: «Не зови – не свети! // Мне даров не снести! // Я – душа, – я – темна. // Среди мрака жива. // Не вноси в мою тьму // Золотого огня. // Среди сна – я – ладья, // <...> // Не ведает строя // *Качанье слепое*... // <...> // Не зови – не свети, // Затоплю все дары! // Среди тьмы – без судьбы // Я одна – я нема» [6, с. 95]. Строка «Я не знаю неволи Лика и слов» вызывает ассоциации с Богом («Божий лик»; Слово-Логос; «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»), чьё царство языческая сивиллина душа воспринимает как неволю и пытается его избежать: «Рею, лечу, // Куда хочу – // То шепчу, // То молчу... // <...> // Стихи, грозный призыв оттуда! // Мне не нужно, не нужно чуда!» [6, с. 95].

Ближе к 1911 году христианское начало начинает превалировать, в сознании поэтессы происходит перелом, Герцк становится на «путь Христа», апофеозом которого становится принятие православия в 1915 году. Жизненное кредо Герцк данного периода – в стихотворении 1911 года: «Жить и твердить про себя в упоении // Сладостный звук – Христос!» [6, с. 138].

С 1911 года намечается постепенный уход от Сивиллы, поэтика призрачных, размытых, неопределённых сивиллиных видений, медиумических снов сменяется простотой и строгостью поборницы Христа: «Он мне позволил не ведать тайное // <...> // Он мне позволил творить *невинное*, // Свернув и спрятав вещей свиток» [6, с. 150]; «Нет *прозрений и вещей снов*. // Я сижу между сосен на пне. // <...> // Я сегодня опять не усну, // Не забудусь всю ночь напролёт. // Буду долго и *кратко* лежать, // Предо мной догорит темнота. // И об имени светлом Христа // Прочитаю несмело опять. // <...> // Я свой круг перейти не ищу, // И мне *сказки теперь не нужны*» [6, с. 165-166].

На смену сивиллиным вещим снам должны прийти новые, «божьи» сны: «Когда померкли прежние виденья, // И новые когда проснулись вождельня, // И новый стыд, как зарево зажгли. // На этот мир смущённая гляжу я, // Ищу знамений, пытаюсь снять покров, // А новая печаль ласкает, испытывая, // И ждёт, и требует *ещё не бывших снов*» [6, с. 154].

Так, в лирике Герцк, помимо «сивиллиных полуснов», отмеченных Н. Боневкой, можно выделить особую разновидность онирических состояний, которые в нашей работе условно обозначены как «мистические сны». Данный тип «снов» является отражением практик «богообщения», которые осуществлялись, как правило, в ночное время и предполагали вхождение в особое пограничное состояние сознания, когда стирается грань между реальностью и мистической грёзой, ощущается присутствие Бога, близость «небесных врат», прозреваются высшие духовные истины, совершаются главные события в жизни души.

Примечательно, что представления Герцык о Боге выходят за рамки традиционных, церковных. Бог для Герцык не складывается из атрибутов культа (иконы, писания святых отцов церкви и т.д.), а постигается, образно говоря, «опытным путём». Все попытки высказаться о Нём в «холодных и мудрых книгах» воспринимаются как очередная интерпретация невыразимого, уводящая от истины, а не приближающая к ней: «Дают нам книги холодные, мудрые, // И в каждой сказано о Нём по-разному. // Толкуют Его словами пророческими, // И каждый толкует Его по-своему. // И каждое слово о Нём – обида мне, // И каждая книга как рана новая» [6, с. 229]. Связь с Богом для Герцык не ограничивается рамками церковной службы, не требует посредника-священника, а представляет собой интимный опыт непосредственного, мистического богообщения, которое осуществляется в часы «ночных бдений», когда возникает незримый мост «меж Ним и нами»: «А чудеса меж Ним и нами, // Сверкая, стелятся как мост. // Смотри – вся ночь зажглась огнями // Падучих звёзд» [6, с. 214].

В качестве способа богообщения выступают онирические состояния – «мистические сны», которые обусловлены «тоской» по «пламенной отчей ризе»: «*Отчая риза пламенная* // За горные кряжи каймой стекает // <...> // *По ризе алой*, // За горные кряжи спадающей, // *Сердце тоскует*, – // Ризу пурпурную // Кличет юдольное...» [6, с. 99-100]. Сердце, охваченное тоской по «отчей ризе», побуждается поэтессой к свершению духовных подвигов, движению навстречу ночным «чудесам»: «Сердце! Восстань, ополчайся // На подвиг ночной, // Молчаливый! // Ухо! Приинкни // И слушай // Шорохи тёмных посевов» [6, с. 100].

Томление по надмирному, «сердечная тоска» предвещает вхождение в состояние мистического полусна, транса и в разных стихотворениях носит различную экспрессивную окраску: тихая, меланхолическая тоска («*Душа уязвлена предчувствием ночного*, // В неё вошла *святая, строгая тоска*» [6, с. 153]; «*Сердце, тоской пронзённое*, // Плачет *тихо* незримому Христу» [6, с. 95]) и взволнованная, пламенная тоска («*Ты гневно раздвигаешь грани*, // *Доверься пламенной тоске*» [6, с. 113]).

В соответствии с характером этой «тоски» в лирике Герцык выделяются два типа «мистических снов», которые условно можно обозначить как «*тихая молитва*» и «*пламенная молитва*».

Молитва представляет собой, в данном случае, не односторонние молитвенные просьбы-взывания, смиренный монолог, обращённый к Богу (молитва в традиционном смысле), а процесс общения с Богом, попытки установить с ним контакт, вступить в бессловесный диалог и получить ответ на обращение. Ответ может прийти на уровне ощущений, чувств, эмоций, невидимых глазу движений души.

Особенностью первой разновидности онирических состояний, «*тихой молитвы*» является благое, просветлённое состояние души, перед которой совершается какое-то светлое таинство, священнодействие, овеянное атмосферой чудес: «Отчего эта ночь так тиха, так бела? // Я лежу, и вокруг тихо светится мгла. // <...> // И творится *неведомый белый обряд*. // <...> // Я не знаю того, что свершается там, // Но я слышу, что дверь отворяется в храм, // И в молчаньи священном у врат алтаря // Чья-то строгая жизнь пламенеет, горя. // И я слышу, что *Милость на землю сошла*... // Оттого эта ночь так тиха, так бела» [6, с. 108].

Уже в приведённом отрывке присутствует ряд характерных черт, повторяющихся в рамках данного типа «мистических снов»: тишина, безмолвие; присутствие белых, светлых тонов, свечение; атмосфера полусна, колебания на грани яви и мистической грёзы.

Так, погружившись в священную тишину, в благостное молитвенное состояние можно ощутить присутствие Бога, его касание: «Речи погасли в молчании, // Слова как думы. // Сладки, блаженны касания // *Руки незримой*. // <...> // Сердце забыло безбрежное // Борьбу и битвы. // Тихо встаёт белоснежное // *Крыло Молитвы*» [6, с. 100-101]; «*Одной рукой глаза мои накрыл*, // Другую мне на сердце положил, // Дрожащее, как пойманная птица, // И вдруг *затихшее, готовое молиться*, // И ждущее Его завет» [6, с. 196]. Отдавись во власть этой тишины, «святого озаренья», можно, нагим и безмятежным, оказаться в руках Всевышнего: «Надо мной тишина бескрайная // Наклоняет утешный лик, // Зацветает улыбка тайная, // Озаряя грядущий миг... // <...> // Озаренье святое, безгласное // Утолило печаль и страх, // И лежу я нагая, ясная // *На протянутых Им руках*» [6, с. 124].

В таком состоянии разрешаются все земные противоречия, и приходит ощущение благостного всепрощения: «Развязались чары страданья, // Утолилась мукой земля. // Наступили часы молчанья, // *И прощанья, и забытья*» [6, с. 102]; «А за гранями души // Под свирельный глас тиши // Всё стихает, прощено...» [6, с. 94].

Там, «за гранью» обостряется глубинное молчаливое знание, исходящее из сердца: «Стихают там речи забвенно // <...> // *Сердце молчит и знает*» [6, с. 103]. Это знание подобно живительной влаге, которая до краёв наполняет сердце, ставшее «немым сосудом» в вечерний час чудес и мистических озарений: «В тиши вечерней всё стало чудом, // Но только чудо и хочет быть, // И *сердце*, ставши *немым сосудом*, // *Проносит влагу*, боясь пролить» [6, с. 129].

Земной шум способен разрушить чары «тишины», спугнуть «чудеса»: «Тише, тише! // Я уже слышу, // Где-то здесь рядом // Тихая дума... // Только не надо // *Земного шума!*» [6, с. 219].

Атмосфера таинственности окутывает «ночные бдения», которые совершаются на грани сна и бодрствования: «Что мне овеяло *сонные вежды?* // Что в тишине благое свершается?» [6, с. 129]. В «белой тайне», в тишине сомнамбулических молений теряется ощущение времени: «Умей затихнуть, когда снегами // Вдруг заметётся твоя стезя. // И в белой тайне, как за стенами – // *Заря ли, ночь ли* – узнать нельзя. // <...> // Замкнись душою в тиши священной // И, если можешь, молись и пой» [6, с. 121-122].

Кроме того, тишина, безмолвие в лирике Герцук является приметой близости высших, небесных сфер («*Высь безглагольная* // Пльвёт над нами» [6, с. 101]), а также условием для достижения небесных врат, атрибутом пути Христова: «Пробуждая душу непробудную, // Оковав *молчанием* уста, // Он ведёт меня дорогой трудною // Через тесные врата» [6, с. 154].

Второй тип «мистических снов» в творчестве А. Герцук, «*пламенная молитва*», также возникает на грани яви и сна, но по характеру протекания отличается от «тихой молитвы» и сопряжён со стихией огня.

Движимая «пламенной тоской», внутренним сердечным горением, лирическая героиня погружается в состояние, близкое мистико-религиозному экстазу, трансу, в котором стираются границы между реальностью и мистической грёзой, между «я» и не-«я»: «Всколебалось в сердце пламя, // Расторгается звено. // Божий дом горит огнями, // *Явь и сон* сплелись в одно» [6, с. 119]; «Силой жадной мольбы, и тоски, и огня // Растворятся все грани меж «я» и не-«я»» [6, с. 115]; «Только сердце ждёт его без слова // И горит, и плачется, слепое» [6, с. 147].

В полусознательном экстатическом огне лирическая героиня что-то шепчет, кого-то зовёт «издалече», раздаются призывы-побуждения открыть «внутренние врата», озарить пламенем тьму: «И уста неслышно *шепчут* что-то, // И *зовут* кого-то издалече. // *Отворитесь, крепкие ворота!* // Засветитесь, сладостные речи!..» [6, с. 147]; «Если небо во мне – *отворись! Отворись!* // Если пламя во тьме – *загорись! Загорись!*» [6, с. 115].

В такие моменты совершаются важнейшие события в жизни души, поддающиеся лишь условному описанию. Происходит общение «миров», обмен энергиями, которые влагой проливаются в сердце, до краёв наполняют душу, и она растекается «струями»: «Утолилось влагой сердце, // Мировое, золотое – // Мира два глядят друг в друга, // Отдавая, обретая. // Друг во друге топят очи, // И течёт душа струями...» [6, с. 119]. Душа максимально приближается к Богу («Чую близость *небесных и радостных встреч.* // Этот миг, этот свет как избыть? Как наречь?» [6, с. 115]) вплоть до слияния с ним, ощущения Бога в себе: «Святыи Боже! Святыи Крепкий! // Где ты – *в нас или над нами?*» [6, с. 119].

Следует отметить, что мотив горения, который является неотъемлемым атрибутом данного типа «мистических снов», в лирике Герцук приобретает стойкую соотнесённость с духовной сферой жизни.

Так, «горение» изначально присуще самой душе: «Ты куда, душа, скорбно течёшь путём своим? // Что дрожишь, тоскуешь, *горючая?*» [6, с. 97]. Концепт души-огня прослеживается в ряде стихотворений поэтессы: «Медленно тянутся ночи и дни, // Тревожно мигают *души-огни*» [6, с. 197]; «И в этой тьме *полыхаются души,* // И жмутся, дрожа, – *огонь к огню*» [6, с. 103]; «Две *души* сплелись, // Два *огня* свились» [6, с. 118]. Огонь души сжигает внешние соблазны, и она самоочищается: «Из серебристой мглы // Встают соблазны – // И в зыби *душ* опять // *Сгорают, тая...*» [6, с. 101].

«Печатью горения» отмечает Бог тех, кто становится на путь Христа, что воспринимается как знак благословения, «Отчая весть»: «Правда ль Отчую весть мне прислал Отец, // Наложив печать *горения?*» [6, с. 93].

Служение Богу в противовес преходящим земным тяготам определяется как «небесное горенье»: «Под бременем земного тяжкого томленья, // Что претворить ты не смогла в небесное *горенье*» [6, с. 155].

Любовь к Богу выражается в горении духа: «Дозволь, чтоб песнь моя казалась мне забавой, // А дух *сгорал* в любви к Тебе – *дозволь!*» [6, с. 149]; «*Горит* любовь непобедимо // Янтарно-чистая // <...> // Вся жизнь земная – богослужение» [6, с. 124]. Бог соотносится с «огневым пламенем», а радость в любви к Богу – как искра этого пламени, Божье знамение: «Радость свою, это Божье знаменье, // Свету-Солнцу хочу отдать, // *Искру* вернуть *огневому пламени,* // Ей там легче, светлей *сгорать*» [6, с. 97].

Огонь озаряет тьму, рассеивая «сон незнанья»: «Ты гневно раздвигаешь грани, // Доверясь *пламенной* тоске, // И тает скорбный сон незнанья, // *Сгорая* в чернозыбкой тьме» [6, с. 113].

В момент максимальной близости Бога («Сладки, блаженны касания // Руки незримой» [6, с. 100]) горит «небесная родина», полыхают «покровы телесные» («Родина наша небесная // *Горит* над нами, // Наши покровы телесные // Пронзило *пламя*» [6, с. 100]).

Однако, по мере духовной эволюции Герцук «пламя» в её лирике постепенно истончается, его горение становится «молитвенней», «тише», и огненные экстатические восклицания уступают место тихой,

благостной, смиренной молитве: «Сдвигает ритм замедлившей души. // И тонким пламенем, поднявшись выше, // Она горит молитвенной и тише» [6, с. 188].

Следует отметить, что в ходе духовных поисков поэтессы сон в её творчестве приобретает различное смысловое наполнение. Так, сон выступает как переходное состояние на пути к небесным сферам («звёздный сон»), к Богу, знаменует внутренний поворот лирической героини в сторону Христа, который ещё не виден постороннему глазу, но уже «зажжён» в её душе: «За меня кто молвит слово? // Скажет, что и я Христова? // Что и в тьме моей зажжён // *Звёздный сон*, // *Сон ещё незримый?*» [6, с. 130]. Сон нередко ассоциируется с духовным невежеством, слепотой, удалённостью от Бога, в лирике Герцык звучат призывы пробудиться ото сна, прозреть: «Мне ветры Божьи // В ответ струят: «Покинь, забудь // *Свой берег сонный* // <...> // Но если спит // Твой дух незрячий // <...> // Пусть зреет колосом // *Моё прозрение*» [6, с. 142-143]; «Может ли сердце *проснуться* без зова, // В солнечной выси греясь, безвестное?» [6, с. 190]; «Пока закрыто мне непостижимое // (Я вся во власти, в *снах* природы)» [6, с. 150].

Под влиянием жизненных обстоятельств характер онирического в лирике Герцык также изменяется. Так, в 20-е годы, период, когда сама жизнь устраивает «проверку на прочность», сон в поэзии Герцык всё чаще соотносится со смертью, кошмаром: «Принять твою тоску, твою изведать муку, // Твой страшный *сон* изведать вьявь...» [6, с. 195]; «Оттого, что пока не найден путь, // Умереть нельзя и нельзя *уснуть*. // И что кто-то, враждя со мной во *сне*, // Улыбнуться не может мне» [6, с. 195]; «Прошлое давит мне плечи. // Скорее бы мне *уснуть*» [6, с. 180]; «В этом сердце твоё виновато: // Оно хочет забыть и *уснуть*» [6, с. 206]. Сон уподобляется смерти: «Это странно, что смерть пришла днём. // Так спокойно она подошла, // Что за *сон* я её приняла, // За усталость пред *сном*» [6, с. 221]. Сама жизнь становится кошмарным сном: «Было на *сон* похоже. // Как трудно руку поднять! // Суд совершался Божий – // Некому было понять. // Гибли народы, дети. // С тех пор в голове моей шум. // Много лилось на свете // Крови, и слёз, и дум» [6, с. 180].

Необходимо заметить, что в эти годы на долю поэтессы выпало множество испытаний. Революционные события Герцык встретила с семьёй в Крыму, в Судаке, их небольшое имение было конфисковано новой властью. Муж Герцык, профессор Симферопольского университета Д. Жуковский, потерял работу и попал в число лишенцев из-за происхождения, как и вся семья. В 1921 году Герцык была арестована и провела несколько месяцев в тюрьме-подвале крымской ЧК. В 1924 году поэтесса, лишённая средств для существования, была вынуждена просить милостыню.

В лирике этого периода усиливается сомнамбуличность Герцык, смешение яви и сна: «Мои движения нечётки, // Живу и вижу всё сквозь *сон*» [6, с. 227]. Обостряется также противопоставление земного и небесного, актуализируется мотив «небесной отчизны», которая обозначается как «страна тумана»: «И далеко – в *стране тумана* // Зарыт ненужный, милый клад. // А здесь я нищая. И надо // Труды покорные нести» [6, с. 227].

Сон служит способом бегства от кошмара реальности: «Не зажигай свечи в ночи // <...> // Проснётся кровь, почувет вновь, // Что мир расколот. // И тех же стен без перемен // Тоску и голод» [6, с. 213]. Реальность уподобляется тюрьме, в которой повсюду бедствия и лишения. Вырваться из этой «тюрьмы» можно через сон, когда засыпает земная плоть, и высвобождается дух, свободный, неограниченный рамками реальности-тюрьмы, который служит проводником «в пустыне ночи»: «Благословенна тьма-тюрьма, // Где мы замкнуты, // Где *сон-паук* заткал в свой круг // Дневные смуты. // Земная плоть! Уйми, сомкни // Слепые очи! // Тебя пасёт здесь дух-пастух // В пустыне ночи» [6, с. 213].

Сон выступает также в качестве иллюзорной завесы, за которой не виден ужас окружающей действительности: «*Спите*, кто может, на *призрачном ложе*. // А кругом стоит сон. // Правят тьму похорон» [6, с. 212]. Выход поэтесса видит в усердной молитве, которая не прекращается ни во сне, ни наяву: «И молить, молить, затаивши дух, // Про себя и вслух, // и во *сне*, и вьявь: // Не оставь» [6, с. 198].

Подводя итог всему вышесказанному и взяв за основу принцип соотношения яви и сна в стихотворении, в лирике А. Герцык можно выделить следующие формы проявления онирического начала:

1) собственно сон

В стихотворениях, где присутствует данный тип снов, находим описание процессов засыпания и первых видений, возникающих в дымке приближающегося сна, а также описание самих снов, сравнение реальности со сном или упоминание о снах во время бодрствования.

Примеры: «Я уснула на песке прибрежном...» [6, с. 106]; «Объемлет тяжкий *сон* меня, // Не давши разгореться мигу. // Сжимает сонная рука // Молчащую святую книгу» [6, с. 210]; «Благословенна тьма-тюрьма, // Где мы замкнуты, // Где *сон-паук* заткал в свой круг // Дневные смуты. // Земная плоть! Уйми, сомкни // Слепые очи!» [6, с. 213]; «И всё тот же *сон* нам снится – // Колосится рожь, пшеница, // Благодатные туманы // По раздолию плывут» [6, с. 218]; «Ввысь тянусь я každодневно, // Как во *сне*» [6, с. 216]; «Так непохоже всё на свете // На то, что снилось мне во *сне*» [6, с. 226]; «Ночью сон спокойней. // Ближе стали дети, // И врагов не стало» [6, с. 232].

2) сон/явь

К данному типу снов относятся, прежде всего, «мистические сны» – онирические состояния на грани яви и мистической грёзы, подробно рассмотренные выше.

Кроме того, можно отметить ряд стихотворений, в которых наблюдается смешение яви и сна, обусловленное сомнамбулической природой самой поэтессы: «Забыла ты, где явь, где сон, // И ищешь здесь не то, что нужно» [6, с. 165]; «Среди сна – я – ладья, // <...> // Не ведает строя // Качанье слепое...» [6, с. 95].

3) онирическая поэтика

В рамках данного типа наблюдается использование онирической поэтики (на уровне стилистики, художественных приёмов, характера отображаемой реальности) для описания сна или яви.

Примеры: «Ворожила над травами сонными» [6, с. 79]; «Море-дитя, // Очи раскрыло, зрит полусонно // Вверх на меня» [6, с. 96]; «Снова душа – колыбель священная // Принимает весь мир в себя» [6, с. 97]; «Нас колыбелит душа вселенной // – Мы в ней плывём» [6, с. 107]; «Чем сердце опоить // недрёмное?» [6, с. 87]; «Не звоны ль плывут серебристые // Сквозь сонную мглистость полей? // <...> // Душа колосится невнятная, // Ей снится серпа остриё» [6, с. 111]; «Вспомните смутный сон, // Тайну святых имён» [6, с. 116]; «А скорбь уже стелет мягкое ложе // И колыбелит меня» [6, с. 131]; «Дремлет поле вечернее, парное...» [6, с. 151]; «Полон воздух песнями, снами недопетыми...» [6, с. 170] и др.

Таким образом, специфика онирического в творчестве А. Герцык связана, прежде всего, со своеобразием самой поэтессы, которая в каждый миг своей жизни устремлена ввысь, к надмирному, к «небесной отчизне», к Богу. Сон выступает, в таком случае, как способ приобщения к высшим сферам духа, как отражение сомнамбуличности, пограничности самой поэтессы. Пограничность Герцык, обусловленная, с одной стороны, обстоятельствами жизни поэтессы (с детства страдала бессонницей, была погружена в «слепое лунатическое состояние»), а с другой стороны – особенностями духовной организации Герцык как «духовной иноземки», которая постоянно ищет пути выхода в надмирное (в сивиллиных полуснах, в поисках Бога, мистико-религиозных опытах), предопределила и характер онирического в её лирике. Так, анализируя формы проявления онирического начала в творчестве А. Герцык, следует, прежде всего, отметить, что речь идёт не о сновидениях как таковых, а об онирических состояниях сродни мистическому полусну, которые возникают на грани яви и сна и условно обозначены как «мистические сны». Данный тип «снов» является отражением практик «богообщения», которые предполагали вхождение в особое пограничное состояние сознания, когда стирается грань между реальностью и мистической грёзой, ощущается присутствие Бога, близость «небесных врат», прозреваются высшие духовные истины, совершаются главные события в жизни души. «Мистические сны» как способ «богообщения» в лирике поэтессы имеют две разновидности: «тихая молитва» и «пламенная молитва». Характерными чертами «тихой молитвы» являются тишина, безмолвие; присутствие белых, светлых тонов, свечение; мотив светлого таинства, священнодействия; атмосфера полусна, колебания на грани яви и мистической грёзы. «Пламенная молитва» также характеризуется смешением яви и сна, но имеет ряд отличительных свойств: обязательное присутствие стихии огня (мотив горения); атмосфера полусознательного мистико-религиозного экстаза, сопровождающегося шёпотами, восклицаниями, призывами открыть небесные врата, прожечь всё небесным огнём; ощущение максимальной близости, присутствия Бога.

Выход в надмирное и погружение в онирические состояния зачастую сопровождается мотивами «небесной отчизны», грани, предела.

В лирике поэтессы, которая проходит путь от языческой прорицательницы, вещуньи до поэтессы-святой сон получает различное смысловое наполнение: сон как медиумическое «качанье», источник пророчеств вещуньи; «звёздный сон» как признак приобщения к пути Христову; сон как духовная слепота, невежество, удалённость от Бога; сон-иллюзия; сон как способ бегства от ужасов окружающей действительности; сон-смерть. Взяв за основу принцип соотношения яви и сна в стихотворении, в лирике А. Герцык можно выделить следующие формы реализации онирического начала: 1) собственно сон; 2) сон/явь; 3) онирическая поэтика.

Основную роль онирического в лирике Герцык можно определить как «путь в трансцендентное».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонецкая Н. К. Русская Сивилла и её современники: Творческий портрет Аделаиды Герцык / Н. К. Бонецкая. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. – 300 с.
2. Волошин М. А. Откровения детских игр / М. А. Волошин. – Режим доступа: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/mv/?r=proza&id=2>

3. Зимнякова В. В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Зимнякова В. В. ; Ивановский государственный университет. – Иваново, 2007. – 18 с.
4. Калло Е. А. Четыре имени в русской поэзии // «Sub rosa»: Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак. – М.: Эллис Лак, 1999. – с. 3-22.
5. Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: Дис.... д-ра филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2004. – 414 с.
6. «Sub rosa»: Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак / Сост., коммент. Т. Н. Жуковской, Е. А. Калло. – М.: Эллис Лак, 1999. – 768 с.

УДК 811.161.1'373.612

ИДИОЛЕКТ КАК ОТРАЖЕНИЕ АВТОРСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ (К АНАЛИЗУ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА В. ВЫСОЦКОГО)

Еременко И.А., к. филол. н., доцент

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

Статья посвящена исследованию процесса авторской семантизации в поэтических текстах В. Высоцкого как составляющей части авторского идиостиля, способствующей наиболее адекватному отражению мироощущения поэта в его идейно-этической художественной системе.

Ключевые слова: идиолект, авторская семантизация.

Еременко І.А. ІДЕОЛЕКТ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ (ДО АНАЛІЗУ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ В. ВИСОЦЬКОГО) / Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна

Стаття присвячена дослідженню процесу авторської семантизації в поетичних текстах В. Висоцького як складової частини авторського ідеостилу, що найбільш адекватно віддзеркалює світосприйняття поета у його ідейно-естетичній художній системі.

Ключові слова: ідіолект, авторська семантизація.

Yeremenko I.A. AUTHOR'S SEMANTISATION AS V.VYSOTSKY'S INDIVIDUAL STYLE ELEMENT / Lviv National University named after Ivan Franko, Ukraine

The paper «Author's semantisation as V.Vysotsky's individual style element» deals with the investigation in V.Vysotsky's poetic texts as the component of the author's individual style providing the most adequate reflection of the poet's attitude in his idea-aesthetic artistic system.

Key words: individual style, author's semantisation.

Отраженное в структуре языка мироощущение и мирознание, получившее в науке название «картина мира», становится в конце XX века одним из материальных направлений в изучении языков.

Слово как элемент художественной системы, синтезируя общее и частное, выражает чувство и отношение, фокусирует, аккумулирует и транслирует вовне авторскую модель мира. Исследование отдельного речевого образа важно не только для выявления своеобразия авторского мышления, но и для воссоздания одного из фрагментов национальной картины мира в силу того, что писатель является носителем языкового сознания, вбирающим в себя исторически сложившийся культурный опыт нации.

Художественная форма существования языковой картины мира предлагает концентрацию внимания исследователей на таких категориях, как образность слова, его смысловая и идейно-этическая нагрузка, индивидуально-авторское употребление, семантическая и стилистическая система и т.д.

В системе ценностей каждого писателя присутствует то или иное своеобразие идиостиля, которое так или иначе отражает специфику его мировосприятия и мироотражения. Авторская семантизация наилучшим образом раскрывает и отражает все своеобразие личности поэта как социального антагониста эпохи 2-й половины XX в.. Тем более что такой объект исследования как «авторская семантизация» еще не рассматривался при осмыслении поэтического творчества В. Высоцкого. Таким образом, **целью** данной статьи является изучение места и роли явления авторской семантизации в поэтическом творчестве поэта-песенника как отражения исторического контекста 2-й половины XX в.

Что касается последних публикаций по исследуемой проблеме, в первую очередь назовем монографию Н.В. Сапрыгиной «Авторская семантизация в художественном тексте», в которой, прежде всего, обозначен теоретический статус понятия «авторская семантизация», легший в основу нашего осмысления этого явления на материале творчества В.С. Высоцкого. Это с одной стороны, а с другой – выделим работу В. Новикова, представляющую собой сборник поэтических и прозаических произведений В. Высоцкого, также П.Я. Солдатенкова «Владимир Высоцкий». Обозначенные статьи представляют собой попытку осознания места и роли творчества поэта-песенника в контексте эпохи 2-я половина XX в..

Заявленная в статье проблема не являлась до сих пор объектом лингвистического исследования, поэтому говорить о выделении нерешенных ранее аспектов данной проблемы не представляется возможным.

В литературном процессе XX в. сложился яркий феномен «авторской песни». Сохраняющаяся десятилетиями исключительная популярность В.С. Высоцкого побуждает рассматривать его в ряду наиболее выдающихся поэтов, хотя это, конечно, искусство межвидовое, а не только поэтическое [2, с. 26].

Если попытаться определить место В. Высоцкого в истории русской культуры максимально концентрированно, то, скорее всего самое точное осмысление этого явления отразится в формуле: «олицетворенная совесть народа, основанная на невероятной личностной способности поэта-песенника к сопереживанию и состраданию» [6, с. 7].

У В. Высоцкого не отыщется фельетонных однодневок. Но внутренняя серьезность никогда не переходила у него в проповедь, менторское нравоучение.

Пестрый и многоголосый песенный мир Высоцкого выстраивался постепенно и целеустремленно. Это своеобразная энциклопедия нашей жизни, где, что называется, все есть, и все темы взаимодействуют, пересекаются друг с другом, отражая мироощущение и миропонимание поэта.

У каждого времени есть свой певец, который поет арию большинства. Парадокс Высоцкого, как утверждает В. Новиков, состоит в том, что, чем поэт полнее выражал поколение, тем индивидуальнее, уникальнее становился сам. Поэтому пристальный взгляд к процессам авторской семантизации (далее АС) представляется нам в этом аспекте достаточно интересным и точным для осмысления идейно-эстетической концепции Высоцкого.

Семантическая трансформация как механизм ярчайшего отражения поэтической и личностной индивидуализации художника выступает при этом специфической особенностью авторского идиостиля поэта, представляя в данном конкретном случае объект исследования, в котором осмысливается процесс авторской семантизации как феномен художественно-поэтического текста Владимира Высоцкого.

Мы, вслед за Н.В. Сапрыгиной, «рассматриваем авторскую семантизацию как сознательный акт интерпретации языкового значения, проводимый адресантом сообщения» [5, с. 60]. С нашей точки зрения, анализируемое явление — это «частный случай более широкого явления, которое может быть обозначено... как индивидуальная семантизация. Это передача говорящим информации о семантике языковой единицы в акте речевого общения: приписывание данному знаку значения, расшифровка значения языковой единицы индивидуумом» [5, с. 59].

Высоцкий сформировался как художник социальный, как историческая личность. Он всколыхнул глубинные народные пласты, поставил перед собою цель невозможную — исправлять нравы народные. Это был исключительно этический поэт в эпоху общего падения нравов [6, с. 109, 111]. По мнению Б. Окуджавы, «он начал с примитива, однозначности, постепенно обогащая свое поэтическое и гражданское видение; и дошел до высоких литературных образцов..., содержащих глубокие, философские обобщения» [4, с. 12].

Для АС самого раннего периода творчества поэта характерна метафорическая модель ее оформления, основанная на неприкрашенной повседневности, житейских подробностях, при описании которых прослеживается определенная повествовательная развернутость. См.: «Но друг и учитель — алкаш в бакалее — Сказал, что семиты — простые евреи» («Антисемиты», 1963); «Я, например, на свете лучшей книгой Считаю Кодекс уголовный наш» («Песня про уголовный кодекс», 1964); «...Мао Цзедун — большой шалун — Он до сих пор не прочь кого-нибудь потискать...» (двойная АС); «Он маху дал — он похудел: У ней (речь идет о новой молодой жене) открылся темперамент слишком бурный, — Не баба — зверь — она теперь Вершит делами «революции культурной»; «А кто не читит цитат, тот—ренегат и гад. А кто не верит нам, тот — негодяй и хам..., тот — прихвостень и плакса...».

Сложно не вспомнить авторскую переключку с данной тематикой периода уже 1979 года при «зарисовке» одного из многочисленных «лирических типажей», опять же с помощью АС: «Руслан Халилов – мой сосед по камере — Там Мао делать нечего вообще!» («Лекция о международном положении»).

Высоцкий был одним из лидеров нелегкого процесса становления того типа общественного сознания, который мы сегодня называем плюрализмом. Сравните только что прозвучавшую авторскую грубоватую, но отважно откровенную интонацию по поводу так называемого «еврейского вопроса», «вселенской» дружбы с Великим китайским соседом и откатом от нее в период «культурной революции» с официально-правительственной позицией по этим проблемам. При этом сложно не согласиться с мнением В. Новикова о том, что прививка прозаичности, произведенная Высоцким, повлияла на кровообращение всей дальнейшей русской поэзии. И если задаться профессиональным вопросом: а как это ему удалось? каковы языковые механизмы воплощения такого эффекта отражения и воздействия? — то совершенно очевидно, что одним из этих способов отражения специфики поэтического мироощущения В. Высоцкого как раз и будут проявления АС в анализируемых текстах.

Энергия обобщенности была присуща произведениям В. Высоцкого с самого начала, с годами она только накапливалась и возрастала. И подтверждением этому как раз являются фрагменты поэтических текстов раннего Высоцкого с вкраплениями АС. Их в количественном отношении значительно меньше, чем в позднем идиостиле поэта, но сложная, развернутая система АС зрелого Высоцкого, безусловно, своими корнями уходит в ранний период его творчества. Забегая вперед, отметим: в дальнейшем для поэта будет характерна весьма своеобразная модель АС. С нашей точки зрения, это расширенная, развернутая, так называемая сквозная АС, которая будет прочитываться то в контексте (а чаще в подтексте) целого стихотворения, то целого поэтического «цикла», объединенного общей тематикой, то всего поэтического наследия поэта. Обратимся к отдельным фрагментам исследуемых текстов. 1966 год: известнейшая «Песня о друге», прозвучавшая в кинофильме «Вертикаль». Ведь практически вся она представляет собой развернутую, сквозную АС к концепту: не друг (т.е.) — чужой; друг (т.е.) — свой, как воплощение абсолютной надежности, опоры и преданности друг другу.

А ставший поэтической классикой текст «Не люблю!» Сам заголовок — это не что иное, как абсолютный авторский синоним к концепту «кодекс чести», основополагающие положения которого и составляют композицию данного стихотворения. Вспомним: «Я не люблю холодного цинизма, В восторженность не верю», и еще — «... Я не люблю, когда стреляют в спину, Я также против выстрелов в упор; Я не люблю уверенности сытой, — Уж лучше пусть откажут тормоза...» и т. д. по тексту.

То же наблюдаем и в отражении явления АС, представленной в стихотворении «Нить Ариадны». Для Высоцкого — это нить любви: большая ответная любовь, дающая оправдание в жизни, спасающая и отодвигающая бессмысленность хаоса и суеты современного города. В этом же эмоциональном ключе выдержано построение также широко известного стихотворения поэта «Еще не вечер». Узуальный фразеологизм достаточно сложной метафорике наполняется авторской семантизацией этого понятия. Осмысливается поэтом данная языковая формула как символическое отражение жизненной стойкости, чувства собственного достоинства, внутренней свободы и независимости, сохраняющихся в человеке, несмотря на сложнейшие жизненные перипетии, часто испытывающие многих на излом («Но никогда им не увидеть нас / Прикованными к веслам на галерах» — в этих строках прочитывается подтекстовая ассоциация: мы — не рабы!).

Механизм сквозной, развернутой АС проявляется во многих поэтических текстах Высоцкого, особенно позднего периода его творчества. Назовем еще хотя бы некоторые из них, например: «Кони привередливые», «Заповедник», «Баллада о манекенах», «Старый дом», «Песня попугая», «История болезни», «Мой черный человек в костюме сером...», «Мне судьба — до последней черты, до креста...».

Проведенный контекстуальный анализ названных стихотворений позволяет утверждать, что именно такая АС формирует тот духовный максимализм, ту подчас суровую самокритику от имени целого поколения, которая восходит к лучшим классическим образцам, подтверждая традиционность таких идейно-эстетических тенденций для русской поэзии как таковой.

Своеобразие проявления процесса АС в поэтическом творчестве Высоцкого представлено еще одной особенностью ее трансформации, диаметрально противопоставленной только что рассмотренной сквозной (развернутой) модели. Если данная специфика воплощения АС практически представляла собой сложную, многоаспектную, развернутую индивидуально авторскую «дефиницию» к трактовке определенного понятия в виде ответа на как бы заданный вопрос, например: «Что есть любовь?», «В чем смысл творчества: зачем писать?», «Каков истинный поэт?» и др., то далее речь пойдет об АС — вопросе, адресованном всем и каждому. Высоцкий «хорошо понимал, что на слушателя и на читателя сильнее действует не готовый ответ, а остро и энергично поставленный вопрос: «А мы все ставим каверзный ответ И не находим нужного вопроса» («Мой Гамлет»).

У поэта очень много текстов, суть которых передается практически только вопросом. Творчество Высоцкого — это не «учебник жизни», а своего рода задачник. Рассмотрим несколько «задачек» из этой книги, напр.: 1) Кто такие мангусты, истребившие всех змей, а потом объявленные вредными животными? «Невинные жертвы» исторического «поворота судьбы» — или же бездушные наемники, понесшие справедливое наказание? («Песня про мангустов»); 2) Как же все-таки стоит жить —

отсидевшая в надежном последнем ряду или пробираясь в первый ряд? («Песня про первые ряды»); 3) «Я стою, как перед вечною загадкой, Перед великою да сказочной страной...» («Купола»). В чем эта загадка и можно ли ее разгадать? и т. д. А ответов в конце задачника нет — и быть не может. Просто тот, кто учится над подобными вопросами серьезно и глубоко размышлять, в сложной ситуации поступит единственно правильным образом. И именно поэтому собственная позиция Высоцкого всегда была четкой и определенной. Поэт неумоимо вел терпеливый диалог с современниками [4, с. 11], и поэтому обратная связь, уже в виде востребованной «адресатной развернутой семантизации», порожденной и заданной поэтическими текстами Высоцкого была чрезвычайно важна и значима для него. Более того, это одна из составляющих ответа на ключевой для поэта вопрос: зачем писать?

Особый интерес в аспекте осмысления специфики АС в стилистике В. Высоцкого представляет и его многочисленная афористика (паремийная неологика). Как утверждает М. Алексеенко, «не столь активно новое время порождает паремийные единицы. Чаще всего это авторские образования (новая афористика)» [1, с. 17]. Развернутая АС, представленная в текстах раннего периода и получившая активное развитие в контексте позднего этапа творчества поэта, определяет не только индивидуальное толкование лексем, но и узуальных фразеологических единиц (далее ФЕ). Например:

«Я повода врагам своим не дал — Не взрезал вены, не порвал аорту, — Я взял да как уехал в Магадан, К черту!» («Я уехал в Магадан», 1968). Или: «И я попрошу Бога, Духа и Сына, — Чтоб выполнил волю мою: Пусть вечно мой друг защищает мне спину, Как в этом последнем бою!» («Песня летчика», 1968).

В данном конкретном случае рассмотренная АС, с одной стороны, как бы конкретизирует общезыковое значение ФЕ, наполняя его максимальной привязанностью к личностным ситуативным авторским ассоциациям (дать повод); а с другой стороны — эта определенная конкретизация одновременно перерастает в формулу характернейшего для Высоцкого обобщения, порождая, практически, индивидуально-авторскую ФЕ (см.: «Пусть вечно мой друг защищает мне спину...»). И эта тенденция, действительно, получает в позднем периоде творчества поэта серьезное развитие, что приведет к созданию целого фразеологического корпуса, у которого есть все предпосылки для пополнения собой общезыкового фонда современной фразеологии русского языка. Данные индивидуальные образования мы в полной мере причисляем к своеобразному проявлению процесса АС в структуре идиолекта поэта. Поскольку, сочетая лирическую выразительность с повествовательной протяженностью, авторские паремийные единицы приобретают характер нравственно-этического императива, которому Высоцкий оставался верен всю свою сложную, противоречивую, недолгую жизнь человека и художника. Эта тенденция еще раз подтверждает мнение В. Мокиенко о том, что «в отличие от лексической неологики фразеологические неологизмы в массе своей служат не обозначением новых явлений действительности, а их оценочной характеристике» [3, с. 22], например: «Мудрецам хорошо в одиночку» («Про глупцов»); «Разницы нет между Правдой и Ложью, — Если, конечно, и ту и другую раздеть; Чистая Правда со временем восторжествует, — Если проделает то же, что явная Ложь!» («Притча о Правде и Лжи»); «Как осною, болело время нами» («Мой Гамлет»); «Спасите наши души! Мы бредим от удушья» («Спасите наши души»).

Индивидуально-авторская неологика В. Высоцкого в значительной степени представляет собой «семантизирующее сообщение, которое закрепляет в сознании адресата информацию о соотношении некоего означающего (языковой единицы) с неким означаемым (фрагментом знания о мире)» [3, с. 21]. Причем означающее в структуре индивидуально-авторской афористики писателя часто не обозначается, а разворачивается в достаточно пространственный фрагмент знания о мире, представленном в личностном его осмыслении. Вниманию читателя предлагается некий семантизирующий контекст, где ключевое слово становится очевидным и мотивируется данным фрагментом высказывания, например: «Поэты ходят пятками по лезвию ножа и режут в кровь свои босые души» (истинный поэт; «О фатальных датах и цифрах»); «Мне удобней казаться слоном И себя ощущать толстокожим» (инстинкт самосохранения; «Баллада о гипсе»); «В мире шахмат пешка может выйти — Если тренируется — в ферзи» (механизм карьеризма; «Игра»).

Среди поэтической афористики В. Высоцкого активно используется автором бикомпонентная формула с пояснительными отношениями, позволяющими наиболее адекватно сочетать диалектику личного и общего в осмыслении вечных нравственных понятий: смысл жизни, любовь, сострадание, свобода, внутренняя независимость, историческая память и мн. др.. См.: «Страна любви — великая страна!; Я дышу, и значит — я люблю! Я люблю, и значит — я живу!; Потому что если не любил — Значит, и не жил, и не дышал!» («Баллада о любви»); «Все же намордник — прекрасная вещь, Ежели он на собаке!» («Наши помехи эпохе под стать...»); «...Надо, надо сыпать соль на раны: Чтобы лучше помнить — пусть они болят; Освобождение от земных оков — Есть цель несоциальных революций» («Революция в Тюмени»); «В минном поле прошлого копаться — Лучше без ошибок, потому / Что на минном поле ошибаться / Просто абсолютно ни к чему» («Зарыты в нашу память на века...»); «Настоящих буйных мало — Вот и нету вожаков».

Свойственная поэту эмоциональная обнаженность, предельная открытость и импульсивность продуктивно порождают индивидуально-авторскую афористику, часто построенную на внутреннем или внешнем противопоставлении, формируя своеобразную контекстуальную антонимию в качестве механизма отражения АС, см.: «Удивительное рядом — Но оно запрещено!» («Письмо в редакцию...»); «И на поездки в далеко — Навек, безповоротно — Угодники идут легко, Пророки — неохотно» («Случай на таможне»); «Коридоры кончаются стенкой, А тоннели — выводят на свет!» («Баллада о детстве»); «Пророков нет в отечестве своем», — Но и в других отечествах — не густо («Я из дела ушел»).

Паремийная АС как максимально индивидуализированный компонент поэтической системы Высоцкого вырабатывает у нас «новое качество восприятия» [4, с. 8], еще раз подтверждая достаточно известную мысль о том, что только серьезному таланту присуща афористичность.

Таким образом, лишь частичное исследование неоднозначного процесса АС в анализируемых текстах показывает, что данное явление выступает неотъемлемой частью поэтической системы В. Высоцкого, способствующей наиболее адекватному отражению мироощущения поэта в его идейно-эстетической художественной системе.

Процесс АС является закономерным элементом структуры идиостиля поэта, имеющим свои временные и причинно-обусловленные рамки. Так преобладающим является использование АС во втором, зрелом, периоде творчества поэта, когда В. Высоцкий поднимается до уровня философского обобщения различных явлений действительности и соответствующих проблем морально-этического характера, когда «достоверность недостоверного становится правдой искусства; абсурдное — логикой высшего порядка, смех вызывает слезы и рождает очищение сопереживанием» [6, с. 220].

АС является одним из наиболее выразительных языковых средств идиостиля поэта. Причем сквозь призму индивидуальной, специфической номинации, зачастую приобретающей сквозной, развернутый характер, автор пропускает и событие, и оценку, и отношение, и эмоцию, возникшую по тому или иному поводу. Личностный феномен В. Высоцкого как человека неординарного, талантливого, сложного и противоречивого выступает при этом результатом авторской самооценки в контексте исторического периода конца XX века.

В заключение отметим, что осмысление характера АС и своеобразия механизма ее воплощения в контексте идиостиля В. Высоцкого — проблема сложная и многоуровневая. Ограниченность объема представленной статьи оставила за ее пределами целую систему аспектов изучения данного явления, среди которых очерчиваются следующие проблемы:

- 1) классификация и систематизация таких знаковых для зрелого творчества Высоцкого тематических групп АС, как личность поэта, его место и роль в современном обществе, творческая личность и тоталитарная система государственного правления, поиск смысла жизни и творчества, мотив одиночества, общечеловеческие и нравственно-философские ценности человека конца XX века, составляющие ментальной сущности социального типа «советский человек» и некоторые др.;
- 2) элементы автобиографизма в контексте АС;
- 3) АС в заголовке поэтического текста Высоцкого;
- 4) Окациональная лексика как элемент структуры АС в идиостиле Высоцкого (напр.: «А мы во всеоружае / Шагаем по стране»; «Нам бермуторно на сердце / И бермутно на душе!; Кормят, поят нас бермутью...» и т. д.);
- 5) авторская пунктуация в анализируемой системе АС поэта (в частности, абсолютное предпочтение в использовании [, —] перед появлением самых различных в структурном отношении типов АС).

В целом же, оценить своеобразие поэтического наследия Владимира Высоцкого, обозначить его место в современном литературном процессе филологической науке предстоит еще в полной мере, тем более что конкретных, фундаментальных работ по изучению данной проблемы на сегодняшний день пока еще нет. Поэтому тот или иной аспект изучения поэтики В. Высоцкого является актуальным и характеризуется высоким уровнем новизны исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеевко М. А. Отражение актуальных процессов синхронической динамики языка в фразеологической системе / М. А. Алексеевко // Nowa frazeologia w nowey Europie... Slowo. Tekst. – Czas VI. – Greifswald, 2001. – С.16-17.
2. Кормилов С.И. Русская литература XX века в прошлом, настоящем и будущем / С.И. Кормилов // Вестн. Моск. ун-та. – 2001 – Сер. 9., № 1. – С. 22-34.
3. Мокиенко В.М. Проблемы европейской фразеологической неологии / В.М.Мокиенко // Nowa frazeologia w nowey Europie... Slowo. Tekst. – Czas VI. – Greifswald, 2001– С. 22-25.

4. Новиков В. Читаем Высоцкого / В. Новиков // Высоцкий В.С. Поэзия и проза.– М., 1989.
5. Сапрыгина Н.В. Авторская семантизация в художественном тексте / Н.В. Сапрыгина. – Одесса, 1996.
6. Солдатенков П.Я. Владимир Высоцкий / П.Я.Солдатенков. – Смоленск; М., 1999.

УДК 821.112.1.09

ХРОНОТОП ДОРОГИ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ СТРИЖЕНЬ ПОЕМИ М. ГОГОЛЯ «МЕРТВІ ДУШІ»

Коркішко В. О., ст. викладач

Бердянський державний педагогічний університет

У статті визначені особливості функціонування хронотопу дороги як основного елементу композиції поеми «Мертві душі». У дослідженні здійснено порівняльно-типологічний аналіз «Мертвих душ» із жанрами авантюрного, авантюрно-побутового, шахрайського романів і роману подорожей в аспекті ролі хронотопу дороги як формотворчого чинника художнього твору.

Ключові слова: хронотоп дороги, композиція, жанрові модифікації, подорожній пейзаж.

Коркішко В. О. ХРОНОТОП ДОРОГИ КАК ОСНОВНОЙ ЭЛЕМЕНТ КОМПОЗИЦИИ ПОЭМЫ Н. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ» / Бердянский государственный педагогический университет, Украина

В статье изучены особенности функционирования хронотопа дороги как основного элемента композиции поэмы «Мертвые души». В исследовании произведен сравнительно-типологический анализ «Мертвых душ» с жанрами авантюрного, авантюрно-бытового, плутовского романов и романом путешествий с точки зрения роли хронотопа дороги как формообразовательного фактора художественного произведения.

Ключевые слова: хронотоп дороги, композиция, жанровые модификации, дорожный пейзаж.

Korkishko V.O. ROAD'S CHRONOTOP AS THE BASIC ELEMENT OF THE COMPOSITION OF POEM "THE DEAD SOULS"/ Berdyansk State Pedagogical University, Ukraine.

The interpretation of function of road's chronotop as the basic element of the composition of poem "The dead souls". The comparative-typological analyses of "The dead souls" with genres of adventurous, adventurous-everyday, picaresque novel and novel of traveling (voyage) was made in the aspect of road's chronotop as form-building factor of art work.

Key words: road's chronotop, composition, genre modifications, adventurous novel, adventurous-everyday novel, picaresque novel, novel of traveling (voyage).

З другої половини ХХ століття в колі наукових зацікавлень літературознавців важливе місце посідає питання визначення специфіки хронотопу дороги як одного з основних елементів часопросторової організації тексту. Хронотоп дороги пронизує всю творчість Миколи Гоголя, виконуючи різні функції: від зображальної, номінативної функції в першому поетичному творі «Ганс Кюхельgarten» до основного елемента сюжетно-композиційної, ідейно-змістової та часопросторової організації тексту поеми «Мертві душі» та символіко-метафоричної функції у «Вибраних місцях листування з друзями».

Питання дороги як головної композиційної одиниці «Мертвих душ» принагідно порушувались у дослідженнях таких літературознавців, як М. Бахтін, Ю. Манн, Ю. Лотман. Проте на сьогодні ще не було детального літературознавчого аналізу цієї проблеми.

Відповідно до задуму Миколи Гоголя, тематика поеми «Мертві душі» повинна була охопити всю Росію, стати певним енциклопедичним дослідженням насущних проблем того часу, як то стан маєтків поміщиків, моральна подоба дворянства, духовні і соціальні проблеми народу, культурне та соціально-політичне майбутнє Російської держави: «...Какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем» [7, с. 74].

Поєма Миколи Гоголя налічує одинадцять глав у першому томі, а також збережені п'ять глав другого. Усі частини «Мертвих душ» сюжетно і композиційно об'єднані подорожами Чичикова, який мріє «здобути мільйон». Як влучно зазначає Наталія Сквіра, мотив мандрівника, втілений в образах Чичикова та інших героїв, є наскрізним мотивом поеми [17, с. 100]. Тобто в основі сюжетно-композиційної будови твору лежить хронотоп дороги, що є композиційним стрижнем фабульних подій і основним формотворчим елементом поеми.

Подорожуючи Росією, Чичиков вступає у багаточисельні знайомства, що дозволяє письменникові зобразити російську дійсність з усіх боків, у всіх її проявах: зафіксувати соціально-економічні, сімейно-побутові, морально-правові й культурні відносини тогочасної Росії.

Перша глава поеми – експозиція твору, присвячена загальній характеристиці губернського міста NN, знайомить читача з головним героєм «Мертвих душ». Необхідно зазначити, що бричка, на якій подорожує Павло Іванович із самого початку твору, відіграє особливу роль у поемі. Із нею пов'язані більшість сюжетних подій і ситуацій, які визначають подальший хід подій поеми. Саме бричка Чичикова задає напрям рухові головного героя твору. Так, ситуація із перекинутою Селіфаном бричкою у третій главі поеми приводить Чичикова до маєтку Коробочки. Ця зустріч приносить Павлу Івановичу вигідну угоду, однак у подальшому призводить до розповсюдження про нього неймовірних чуток і стає причиною вимушеного від'їзду з губернського міста. Та сама бричка приводить головного героя поеми до Ноздрьова і зіштовхує Чичикова з губернаторською дочкою, яка вразила Павла Івановича своєю красою і увага до якої на балу у губернатора спричинила невдоволення міських дам. Це стало однією з причин пліток і суспільного осуду Чичикова у місті. Саме зламана бричка затримала Чичикова в місті на п'ять годин, через що Павло Іванович зіштовхнувся із похоронною процесією прокурора. Та сама причина – поломка екіпажу – приводить Чичикова до маєтку Тентетнікова, що стає зав'язкою сюжету другого тому «Мертвих душ».

Наступні п'ять глав першого тому «Мертвих душ» (з другої до шостої) присвячено зображенню поміщиків, що їх візитує Чичиков. Кожна із цих глав будується за загальним принципом зображення: зовнішній вигляд маєтку, стан господарства, екстер'єр та інтер'єр хазяйського будинку, характеристика поміщиків, їхнє відношення до пропозиції Чичикова.

На думку багатьох дослідників творчості Миколи Гоголя і поеми «Мертві душі», зокрема композиційна структура твору проявляється у послідовному представленні поміщиків, яка характеризується градаційною направленістю від менш зіпсованого характеру до найбільш порочного образу – від Манілова до Плюшкіна. Сам письменник зізнавався: «Один за другим следуют у меня герои один пошлее другого» [6, с. 293]. При цьому, як зазначає Павло Михед, Микола Гоголь створює характерні типи, узагальнені, характери, які відображають конкретно-історичну епоху і стають загальнозначущими, прозивними [14, с. 70]. Слід зауважити, що зміна простору у «Мертвих душах» супроводжується зміною мовленнєвої характеристики кожного поміщика, що поряд із речовим наповненням простору є його основною якісною ознакою. Так, у мові Манілова, окрім комічно гіпертрофованих формул витонченої дворянської ввічливості, високопарних метафор сентиментального стилю, відчутний наліт офіційно-канцелярської та службової риторики; мова Ноздрьова містить елементи ігрового, мисливського та армійського жаргону; у мові Коробочки художньо сконцентровані форми і прийоми мови дрібного дворянства, близькі до селянської мови; мова Плюшкіна складається із суміші загальнодворянського просторіччя та діалектів селянської мови [3, с. 312 – 314].

У процесі зображення поміщиків і чиновників послідовно вимальовується образ головного героя поеми – Чичикова. При цьому динаміка хронотопу дороги в «Мертвих душах» виявляється не тільки у жанрово-композиційному відношенні, а й у зміні поведінки Павла Івановича, що перш за все виявляється у зміні його мовної поведінки (мінється простір – мінється комунікативна поведінка Чичикова). Це проявляється в умінні непомітно улестити кожного, вияву цікавості до співбесідника, навмисному завищенні його статусу, характері участі в діалогах тощо. Так, Микола Гоголь із образом Чичикова пов'язує прийом експресивного і стилістичного варіювання мови залежно від чину і майнового положення співбесідника: у розмові з Маніловим Чичиков дотримується тематики і норм сентиментального стилю, із Собакевичем – використовує риторичні прийоми, до Плюшкіна звертається фразами зі сфери ділової мови [3, с. 303–306].

Необхідно зазначити, що основна характеристика Павла Івановича надана автором у дорозі, під час виїзду Чичикова з губернського містечка. Поряд із Чичиковим знаходяться своєрідні образи-супутники: бричка, трійка коней, колесо і Селіфан, що супроводжують Павла Івановича протягом всієї подорожі. Коні Чичикова мають свої неповторні характери: чубарий, підпряжний кінь із правого боку, «был сильно лукав и показывал только для вида, будто бы везет» [4, с. 40], в той час, як підпряжний із лівого боку, Засідатель, «трудился от всего сердца» [4, с. 40], а корінний гнідий – «почтенный конь, он исполняет свой долг» [4, с. 40]. Вони тонко реагують на поточні події поеми і зміни настрою Селіфана, часто втілюючи відношення Чичикова до певної ситуації. Коні Чичикова чуйно реагують на настрій господаря, та найтісніший зв'язок у них із Селіфаном, адже він є також частиною екіпажу Чичикова. Від'їжджаючи від Коробочки, Селіфан дорогою був суворий і адресував коням лише одноманітні образливі вигуки. Така поведінка кучера викликала незадоволення гнідого і Засідателя, адже вони жодного разу не почули в свою адресу «любезные» або ж «почтенные»; Чубарий був і зовсім незадоволений, відчуваючи на собі удари батога: «Вишь ты, как разнесло его! – думал он сам про себя, несколько припрядывая ушами. – Небось знает, где бить! не хлыснет прямо по спине, а так и выбирает место, где поживее: по ушам зацепит или под брюхо захлыснет» [4, с. 59]. Коні Павла Івановича в поемі стають виразниками його

емоцій. Подібно до Чичикова, його коні виражали своє незадоволення Ноздрьовим: «Кони, тоже, казалось, думали невыгодно об Ноздреве: не только гнедой и Заседатель, но и сам чубарый был не в духе» [4, с. 89].

Особливий фон для розкриття основних ідей «Мертвих душ» створюють авторські ліричні відступи, які органічно вплетені в поему, як-от роздуми про товстих і тонких, про пристрасті руської людини «знаться с тем, кто хотя бы одним чином был его повыше», про «господ большой руки и господ средней руки», про широку типовість образів Ноздрьова, Коробочки, Собакевича, Плюшкіна для російської дійсності.

Важливе місце у поемі займають подорожні пейзажі, котрі являють собою особливий композиційний компонент «Мертвих душ» і за своєю функцією є основою філософських думок і міркувань автора про сутність творчості, своє письменницьке призначення, долю Росії. Дорога в поемі – це своєрідне дзеркало, що відображає душу митця і певною мірою допомагає розкрити ідейний зміст твору. У топос дороги органічно вплетені роздуми Миколи Гоголя про долю своєї батьківщини, історичний розвиток людства, письменницьке призначення, справжнє мистецтво.

Так, в останній, одинадцятій главі поеми опис подорожного пейзажу переривається ліричним зверненням автора до Росії: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...» [4, с. 220], у якому Микола Гоголь намагається зрозуміти причини привабливості такої «неприятной Руси». Адже, не дивлячись на те, що в Росії все «бедно, разбросанно и неприятно» [4, с. 220], «открыто-пустынно и ровно» [4, с. 20], «ничто не обольстит и не очарует взора» [4, с. 220], до неї лине серце і розум письменника, щось «зовет, и рыдает, и хватает за сердце» [4, с. 220]. Автор говорить про свій «незбагненний» зв'язок з батьківщиною, який змушує його віддавати їй всі творчі сили, задля щасливого майбутнього, якого він готовий стати пророком, відчуваючи в собі неймовірну духовну силу: «И грозно обьемлет меня могучее пространство, страшною силою отражая во глубине моей; *неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..*» [4, с. 221] (*курсив мій* – В.К.).

Авторське звернення до дороги втілює особисте до неї ставлення Миколи Гоголя: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога...» [4, с. 221]. Адже письменник неодноразово зізнався у своїй прихильності до дорожніх подорожей, наполягав на сприятливому впливі дороги на його духовний і фізичний стан. Як і в епістолярії Миколи Гоголя, в одинадцятій главі «Мертвих душ» звучить авторське зізнання: «Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько переживалось дивных впечатлений!..» [4, с. 222].

Необхідно зазначити, що у поемі Миколи Гоголя наявні дуже детальні описи дороги, в яких розкривається сама суть Русі. Так, у творі зображується «чужь и дичь» російської дороги: купини, ялинички, низенькі рідкі куці молодих сосен, обгорілі стовбури старих, дикий верес [4, с. 21], непримітні міста, що стирчать серед рівнин [4, с. 220], які відкривають дикість, неприборканість, недоглянутість і незатишність Русі. У той час, як неосяжність степів і полів, широта й глибина неба над головою, моря, луки, осикові гаї розкривають іншу сторону російської сутності – широту душі, неосяжний духовний, фізичний і культурний потенціал російського народу, можливість блискучого, героїчного, великого майбутнього.

У другій главі другого тому «Мертвих душ», дорогою від генерала, як тільки Павло Іванович опинився «посреди открытых полей и пространств», Чичиковим оволодівають нав'язні попередніми подіями роздуми-утопії про можливу в майбутньому родину, про благополучне ведення господарства й виховання дітей [6, с. 46]. Однак такі «праведні міркування», на думку російського філолога Юрія Манна, мають як позитивну, так і негативну сторони: устремління персонажа «означити» своє існування, продовжити себе у потомках – це «найпростіші рухи розуму і серця, які, з одного боку, завдяки своїй елементарності цілком поглинаються сферою вульгарності, але, з іншого боку, завдяки тій же властивості належать до природних умов і атрибутів життя» [12, с. 199].

Композиція «Мертвих душ» має чітку будову. Чітко простежуються елементи композиційної структури, такі як експозиція (приїзд Чичикова до містечка NN), основна дія (відвідування поміщиків з метою покупки мертвих душ), кульмінація (загострення основного конфлікту, що виявляється на балу у губернатора) і розв'язка (викриття Чичикова та його втеча з міста). Така форма твору допомагає заінтригувати та зацікавити читача, сприяє підсиленню емоційності та динамічності всієї поеми.

Необхідно звернути увагу на те, що в художній системі поеми сплітаються риси кількох популярних жанрів світової літератури, що базуються на хронотопі дороги. Такими жанрами є авантюрний роман, шахрайський роман, роман подорожей.

Ми погоджуємося з Марком Соколянським, який вказує на те, що подорож Чичикова є чи не важливішим елементом літературного тексту, яка забезпечує художню цілісність поеми Миколи Гоголя

за допомогою зчеплення різноманітних епізодів, «...що забезпечує і тематичну, і проблемну, і композиційно-жанрову єдність художнього тексту» [18, с. 50].

Такий елемент жанрової будови має так званий авантюрний роман, який бере свій початок в античній літературі. Основним прийомом композиційної будови в авантюрному романі виступає мотив зміни місця, мандрів головного героя, що дозволяє нанизувати пригоди одна на одну, що й складає основу сюжету твору. У роботі Михайла Бахтіна «Форми часу і хронотопу в романі» наявне ґрунтовне дослідження специфіки грецького авантюрного й авантюрно-побутового романів, у якому важливе місце займає аналіз композиційної будови творів цього типу. Так, важливою ланкою сюжетного ряду грецького авантюрного роману дослідник називає мотив зустрічі на «великій дорозі» [1, с. 248], який обумовлює подальший хід подій художнього твору. Поема «Мертві душі» відзначається й певною енциклопедичністю: у творі наявні роздуми на релігійні, філософські, політичні та наукові теми – що, в свою чергу, збагачує проблематику тексту і наближає його до форми авантюрного роману (адже енциклопедичність є однією із специфічних рис грецького авантюрного роману).

За жанрово-типологічними ознаками композиція «Мертвих душ» наближена до шахрайського роману. За Аркадієм Гольденбергом, уже в першій пікаресці дорога стає «просторовою формою існування героя» [8, с. 126]. На думку Григорія Гуковського, «...вузол шахрайства, що пов'язує всіх поміщиків, чиновників і Чичикова в один клубок, є дуже важливим у книзі: він образно об'єднує безліч персонажів – але лише тих, які відносяться до привілейованого стану...» [9, с. 487]. Шахрайський роман характеризується «масштабністю і тяжінням до універсального у збагненні дійсності, своєрідним сюжетним ритмом, незамкнутістю дії, філософією випадку [14, с. 53]». Шахрайський роман «прагне на конкретному матеріалі дати узагальнений спосіб всього земного життя, побаченого в динаміці “шляху”, що веде за його межі – до вічності [8, с. 125]». Всі ці художньо-естетичні засади побудови твору найкращим чином відповідали задумові Миколи Гоголя. За Павлом Михедом, саме форма шахрайського роману обумовлює новаторський характер «Мертвих душ», «що виявився в об'єднанні двох ліній європейського оповідного мистецтва і засвоєнні, окрім того, досягнень романа подорожей і романа виховання» [14, с. 55].

Характерові Чичикова притаманні певні риси пікаро – головного героя шахрайського (або ж пікареского) роману. Герої шахрайських романів в основному належать до низького соціального стану, займаються багатьма професіями, опиняються в самих вигадливих становищах і, зазвичай, досягають багатства і пошани. Павло Іванович Чичиков – з дворянської, але збіднілої родини, будував свою кар'єру зі служби в казенній палаті, завдяки хитрощам, аферам і хабарництву досяг достатньо високого положення в суспільстві. На думку російського філолога Юрія Манна, Чичиков як центральний персонаж володів всіма перевагами наскрізного героя шахрайського роману: «він також був придатний для зміни різних позицій, для проходження через будь-які сфери життя; за своєю психологічною і, можна сказати, професійною установкою він також був близький до прихованої, зворотної сторони людського життя» [11, с. 303]. Літературознавець виділяє два чітко окреслених моменти психологічної еволюції традиційного пікаро: «пробудження» реального розуміння життя на початку твору і розкаяння – моральне «воскресіння» або просто відлюдництво, віддалення від світу – у кінці. Пікаро – не герой зла, він, скоріше, матеріаліст і прагматик, який пристосовується до обставин життя [13]. Чичиков нікому не бажає зла, він навмисне не скривдить людини. Він тонкий психолог, який, задля досягнення своєї мети, використовує знання про сучасний йому світ, граючи на соціальних пороках і духовній незрілості суспільства. Микола Гоголь, очевидно, надав Чичикову риси пікаро для зображення російської дійсності у всій широті картини. Пікаро за своєю природою найбільш придатний для зміни різних положень, для проходження через різні стани, що надавало йому роль наскрізного героя [1, с. 308–316]. Отже пригоди героїв шахрайського роману дозволяють робити поперечний розріз життя сучасного суспільства, давати яскраву та живу картину звичаїв і побуту. Ще одна відмінність Чичикова від фігури пікаро – той факт, що головний герой поеми входить у всі сфери життя не у постаті слуги (традиційної для образу пікаро), являє собою не третю, а другу особу, тобто стає безпосереднім учасником подій [11, с. 306].

Отже, незважаючи на те, що образ Чичикова не збігається у всіх вимірах із характером пікаро, певні риси, характерні героєві шахрайського роману, все ж таки властиві Павлу Івановичу. Завдяки внесенню у поему певних жанротворчих елементів авантюрного, авантюрно-побутового, біографічного і шахрайського романів, письменник мав змогу охопити усі сторони російської дійсності, показати у своєму творі «всю Русь», окреслити основні риси російської душі.

Однією з особливостей авантюрно-побутового роману, який розглянуто на прикладі «Золотого вислюка» Апулея, Михайло Бахтін називає те, що «сама життєва дорога зливається з реальним шляхом мандрів – поневірянь Люція світом в образі осла» [1, с. 262]. Подорож Чичикова зливається не тільки із життям головного героя поеми, але й із історичним шляхом Російської імперії, її сучасністю, адже мандри Чичикова являють собою базовий елемент композиційної структури твору, за допомогою якого розкривається соціальна, політична та культурна сторони сучасної письменникові Росії. Кожен маєток, що його навідує Павло Іванович, кожна людина, що зустрічається на його шляху, всі подорожні пейзажі та навіяні ними роздуми автора є частиною загальної картини російської дійсності, що представлена

баченням Миколи Гоголя. Так, наприклад, Манілов являє собою дрібнопомісного дворянина із претензією на краще виявлення благодущності й доброти, ідеальне знання і виконання етикету; котрий має манери «сладостные», поведінку дуже «приємну», але оманну, що навіть його маєток називають помилково «Заманіловкою»; будучи при цьому цілком незначним хазяїном, що не відає навіть, скільки душ селян у його маєтку живі, а скільки – померло. Коробочка є типовим представником дворянства, за численністю філософських міркувань яких ховається звичайне тупоумство, впертість і повне невідання (і небажання знати) про стан справ у власній управі. Ноздрьов – представник властивого тому часу типу молодого гусара, який не домігся висот у кар'єрі, марнотрат і гульвіса, спроможний обізнати й обдурити кожного, хто зустрінеться на його шляху. Собакевич – яскравий представник грізного, усіма незадоволеного поміщика, який у кожному бачить тільки бандита й злодія, негідника і брехуна. Плюшкін – «пророха на человечестве»; його всеосяжна скнарність, ощадливість не тільки для інших, але й для себе перетворила колись звичайного поміщика, чоловіка й батька в якусь «подобу людини».

Для авантюрно-побутового роману є характерним злиття життєвого шляху людини, особливо в переломних його моментах, з реальним просторовим шляхом-дорогою, що являє собою реалізацію метафори «життєвий шлях». Основою часопростору роману такого типу дослідник вважає фольклорний хронотоп [1, с. 271]. Адже у творах усної народної творчості дорога – явище багатозначне та поліфункціональне: дорога має семантику вибору життєвого шляху, поворотного моменту життя, це шлях набуття життєвого досвіду, вияв фізичного та духовного зросту людини.

Якщо звернути увагу на задум Миколи Гоголя написати поему «Мертві душі» як трилогію, в якій герої поеми мали пройти шлях духовного очищення через усвідомлення і подолання своєї гріховності (який художньо розкривається за допомогою хронотопу дороги), то стає очевидним тісний зв'язок ідейно-художньої системи «Мертвих душ» із фольклорним, а отже і з авантюрно-побутовим типами побудови літературного твору. Необхідно зауважити, що рукописи другого тому поеми дають змогу розгледіти мотив усвідомлення Чичиковим необхідності духовного очищення (що мало стати своєрідним чистилищем, подібно до комедії Данте) після розмови Павла Івановича з Муразовим. Про це свідчать роздуми Чичикова про необхідність ступити на праведний шлях («Муразов прав, – сказав он, – пора на другу дорогу!» [5, с. 123]), адже після перипетій у долі героя і розмови з Муразовим Чичиков ніби стає іншою людиною: «...это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него новое...» [5, с. 124]. Отже у кінці другого тому Чичиков знаходиться на роздоріжжі, перед вибором одного зі шляхів – праведної або кривої дороги. На духовне переродження Чичикова за легендарною кризисною схемою вказує Аркадій Гольденберг: «Кризисный момент позначений у другому тому» [8, с. 126], і далі: «...ступінчастість переродження персонажа позначена в другому тому досить виразно» [8, с. 126], маючи на увазі душевні коливання Чичикова після розмови з Костанжогло і покупки маєтку Хлобуєва. Український гоголезнавець Наталя Сквіра зазначає, що у другому тому «Мертвих душ» Микола Гоголь показує свого героя «на середині життєвого шляху, коли Чичіков уже свідомо піднявся на кілька сходинок» духовного розвитку, на відміну від сучасного письменнику суспільства – «людей-блукальців», що «перебувають на першому щаблі духовної еволюції [16, с. 72]».

Важливим елементом композиційної будови «Мертвих душ» є, подібно до грецького авантюрного роману, мотив зустрічі та випадку, який тісно пов'язаний із хронотопом дороги. Так, значеннєвими моментами сюжету поеми стають випадкова зустріч Чичикова з Ноздрьовим у подорожньому трактирі, випадкове зіткнення на дорозі брички Чичикова з екіпажем гарної блондинки, яка у подальшому стане предметом чуток про Павла Івановича в місті NN; втрата Селіфаном дороги, різке погіршення погоди, що привели Чичикова до маєтку Коробочки, і складають мотив подорожньої плутанини у творі.

Ще однією точкою зіткнення функціонування художнього хронотопу «Мертвих душ» і авантюрно-побутового роману є надзвичайна насиченість, наповненість простору побутовими деталями (зокрема в змалюванні маєтків, що характеризують поміщиків; описами російської природи, яка розкриває особливості менталітету; філософськими роздумами автора, які навіє йому дорога та подорожній пейзаж), а також тісний взаємозв'язок просторових визначень дороги із життям і долею героя твору. В авантюрно-побутовому романі «простір стає конкретним і насичується істотнішим часом... наповнюється реальним життєвим сенсом і отримує істотне відношення до героя і його долі. Цей хронотоп настільки насичений, що в нім набувають нового і набагато конкретнішого хронотопного значення такі моменти, як зустріч, розлука, зіткнення, втеча тощо» [1, с. 271]. Така конкретність хронотопу дозволяє широко розкрити в ньому побут. Як відомо, Микола Гоголь – великий майстер художньої деталі, не зраджує своєму методу він і в «Мертвих душах». За допомогою художньої деталі, опису побутового простору міщан міста NN та господарів маєтків (поміщиків) письменник зображує основні й найтипівіші риси характерів і російської дійсності того часу. Як зазначалось вище, хронотоп дороги поеми являє собою не тільки художнє втілення конкретної дороги, основний елемент композиційної будови твору, а також має метафоричну семантику життєвої дороги, духовного шляху як головного героя поеми, так і всієї Русі, вказати на праведний шлях якій, мав, за своїм задумом, Микола

Гоголь. На наявність ідеї національного відродження, переродження руської людини в «Мертвих душах» вказує й Аркадій Гольденберг [8, с. 120].

Подібно до авантюрно-побутового роману, в основі поеми «Мертві душі» лежить хронотоп – дорога героя рідним краєм: головний герой твору, Чичиков, подорожує рідною йому Росією, не перетинаючи кордонів своєї держави й не переходячи межу в інший світ.

Особливості жанрово-композиційної побудови «Мертвих душ» у багатьох аспектах сполучні зі специфічними рисами композиції «роману подорожей». Проте, на думку Марка Соколянського, жанротворчий момент роману подорожей – мандри героя як фабульна схема – характерний для багатьох жарнових різновидів, зокрема шахрайського та авантюрного романів [18, с. 51]. За твердженням дослідника, у таких різновидах роману Микола Гоголя привабив не тип головного героя (людина пригод, або пікаро), а сам принцип формування простору, тобто дорога як головна просторова форма, що лежить в основі цілісності художнього тексту. В романі подорожей, як і в поемі «Мертві душі» цілісність літературного тексту залежить головним чином від сюжетного протиставлення конкретно-історичного світу з героєм, що постійно знаходиться у русі. У композиції роману подорожі наявна «...постійно відчутна, тотальна гегемонія оповідача над фабульною інтригою» [18, с. 52]. Так само у поемі «Мертві душі» дуже важливим елементом композиційної будови стають поширені авторські відступи, які є основним чинником художнього стилю і авторської оцінки у літературному творі. У «Мертвих душах» Микола Гоголь вдається як до прямого вираження своїх думок, емоцій, оцінок, так і до діалогу з читачем, за допомогою якого автор нібито керує розвитком сюжету свого твору.

Звісно, неможливо заперечити, що слово «дорога» є чи не найчастотнішим у поемі «Мертві душі» (вживається 84 рази у першому томі та 26 – у другому), що робить його ключовим у всіх можливих відтінках значення і одним з важливіших засобів метафоризації художнього твору.

Сюжет поеми, побудований на мотиві подорожі Чичикова Росією, є вдалим фоном для відтворення тогочасної російської дійсності, а також сприяє широті обхвату змалюваної автором картини буття: «... рух Чичикова зовсім не є таким хаотичним, як представляється поверхневому погляду: він лінійний, та до того ж володіє ознакою чіткої спрямованості...» [18, с. 54–55]. Отже, незважаючи на вдавану хаотичність руху чичикової брички, на певні «випадковості», що впливають на шлях героя, саме мандри Павла Івановича дають змогу автору розкрити сутність духовної, соціальної, політичної та культурної сторін російської дійсності.

Більшість дослідників художньої спадщини Миколи Гоголя вказують на спадкоємність поеми «Мертві душі» з твором Сервантеса «Дон Кіхот». «Роман великої дороги» як особливий жанровий різновид роману бере свій початок від твору Сервантеса, який є романом «про сучасне письменникові життя, добре йому відоме і змалюване ним у реаліях самого життя...», що отримало визначення – *novel of everyday life*» [18, с. 56]. Однією із особливостей роману великої дороги, яка притаманна й «Мертвим душам», дослідник називає такий художній прийом, як історичність [18, с. 58] – достовірне втілення історичних реалій певної епохи у художньому творі, що безпосередньо впливає на вибір письменником типу художнього часу, тобто історичного його різновиду.

Хронотоп дороги як засіб розкриття й втілення соціально-історичного різноманіття рідної держави, на думку Михайла Бахтіна, використовувався не тільки у жанрі роману, а й у таких несюжетних жанрах, як публіцистичні подорожі XVIII століття (зокрема «Подорож із Петербурга в Москву» О. Радіщева) та публіцистичні подорожні нариси першої половини XIX століття [1, с. 394]. У цій функції хронотопу дороги і є відмінність будови «Мертвих душ» від роману мандрів та грецьких авантюрного та авантюрно-побутового романів, а також виявляється схожість із подорожніми записками, романом Олександра Радіщева, поемою Миколи Некрасова тощо.

За Юрієм Лотманом, усі герої «Мертвих душ» поділяються на динамічні та статичні характери, розподіл яких прямо залежить від приналежності або ж неприналежності персонажа дорозі, адже дорога – одна із основних просторових форм, що організують текст поеми. При цьому «герої шляху» не належать жодному просторові, вони ніби проходять крізь них, не затримуючись надовго в жодному топосі [10, с. 656–657]. Маємо змогу припустити, що статичними персонажами твору Миколи Гоголя є поміщики, що їх візитує Чичиков, а сам Павло Іванович має динамічний характер як у плані духовного розвитку (у зв'язку із задумом автора про духовне відродження героя), так і завдяки його приналежності хронотопові дороги. Динамічним образом поеми можна вважати і образ Росії, що несеться історичним шляхом, подібно трійці коней, адже «з появою образу дороги як форми простору формується й ідея шляху як норми життя людини, народів і людства» [10, с. 657], і випадковою ця основна метафора «Мертвих душ» бути не може. Росія «мчить» хаотично, не маючи певної мети та заданого напрямку, не знаючи куди приведе її цей стрімкий рух. І саме Микола Гоголь намірився взяти на себе тягар відповідальності за вказівку правильного шляху розвитку своєї держави, показавши всі недоліки російського менталітету та пороки суспільства й указавши на спосіб їх виправлення.

На думку Юрія Лотмана, дорога є універсальною формою організації простору у «Мертвих душах». Хронотоп дороги включає в себе усі види гоголівського простору, «адже йде через них: і безмежність («вороны, как мухи, и горизонт без конца»), і вульгарну роздробленість («с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями... – и всякого рода дорожными подлецами»), і домашнє тепло («видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками»; «покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмешься к углу!») [10, с. 656]. Дослідник пояснює привабливість хронотопу дороги для Миколи Гоголя тим, що дорога для письменника являє собою ізоморфну картину життя [10, с. 656]. Ця теза знаходить своє підтвердження у символіці дороги як життєвого шляху, яка проходить крізь усю творчість Миколи Гоголя і остаточно оформлюється в «Мертвих душах».

Шлях у Гоголя «принципово безмежний – в обидва кінці. Він може полягати в безкінечному сходженні і в безкінечному падінні» [10, с. 657]. Наявність вертикального шляху у творах Гоголя не викликає заперечень. Адже у творчій спадщині письменника, поряд із горизонтальною дорогою, спостерігається два напрями шляху: вертикальна дорога нагору, у вищий духовний світ (у духовній прозі), і дорога вниз, в інфернальний світ (у ранніх повістях). Про безкінечність людського шляху, долі, привалювання в людині добра і зла у свідомості Миколи Гоголя, на думку вченого, свідчать самі слова автора, зокрема ремарка про Плюшкіна: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться! И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может статься с человеком» [4, с. 127].

Композиційна будова твору включає в себе всі ланки літературного тексту. Це стосується і системи образів художнього твору. Герої творів Гоголя визначаються своєю приналежністю дорозі. Так, Юрій Лотман розмежує характери стосовно їх приналежності до специфічної художньої форми простору, дороги, не тільки персонажів «Мертвих душ», а й розглядає просторову відносність самого автора і читача. Читач і автор включені у різні типи простору поеми. Герої знаходяться на землі і характеризуються певною предметністю – вони оточені предметами і побутом, що затуляє всеохватність зору на світ; читач, навпаки, віднесений на висоту, що сприяє всеосяжному зору на речі: він бачить широко навкруги, знає все про героїв твору, про їхнє минуле і майбутнє, має можливість спостерігати кількох героїв одночасно. Тлумачення подібного розходження між читачем і героями Микола Гоголь дає в просторових термінах: «перенесемся в...», «посмотрим, что делает...». Пряму вказівку на просторове розмежування читача та героїв поеми Юрій Лотман вбачає в словах автора: «Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет [4, с. 210]». Автор поеми являє собою людину шляху й подібний пророкові, який «проповідує рух в нескінченність» [10, с. 658]. На здібність автора поеми «дивитись у безкінечність», охоплювати Русь з усіх боків, у всіх її проявах, соціальних станах і характерах вказував Григорій Гуковський: «...злитий комплекс ліричного виявлення авторського “я” разом із збіраною в єдиний погляд картиною батьківщини, дороги, сільській Русі з пішоходом в протертих личаках, бабами і бородатим господарем заїжджого двору, “поля неоглядні”, “затягнута вдалині пісня” тощо» [9, с. 519]. Безперечним, на наш погляд, є той факт, що широта картини, яку споглядає автор, досягається завдяки хронотопові дороги, що дозволяє охопити одним поглядом всю Росію, це й було одним із головних завдань Миколи Гоголя при написанні поеми. Маємо сміливість не погодитися з Григорієм Гуковським стосовно символіки трійки наприкінці першого тому «Мертвих душ». Дослідник стверджує, що трійка являє собою природний висновок боротьби між «Росією Собакєвичей і Плюшкіних» та «Росією народною» і остаточно заперечує першу й стверджує другу [9, с. 523]. Проте, символіка Росії-трійки набагато глибша, ніж зображення протистояння «низів і верхів» і осудження соціальної нерівності – це символ великого потенціалу держави, яку Микола Гоголь мріяв вивести з духовного невігластва, змусити бачити не тільки «перед собою», а й досягнути всю глибину пороків, широту аморальності й несправедливості сучасного письменникові суспільства. Трійка – символ можливості духовного збагачення, переродження і очищення всієї Росії, спроможності виправити всі недоліки у соціальному, політичному, культурному і духовному житті Росії.

Найбільш глибоке і ґрунтовне дослідження художньої деталі, що виявляє просторову приналежність поеми дорозі, належить Андрію Белому, який детально розглядає семантику і художні функції колеса, який є однією з основних характеристик брички Чичикова і задає тон усьому рухові твору [2].

Таким чином, хронотоп дороги є композиційним стрижнем поеми Миколи Гоголя «Мертві душі». Він охоплює всі ланки художнього твору: впливає на жанрову специфіку, систему образів, часо-просторову організацію та збагачує символічний ряд поеми. В художній системі твору сплітаються риси кількох популярних жанрів світової літератури, котрі базуються на хронотопові дороги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследования / Андрей Белый. – М. : МАЛП, 1996. – 351 с.

3. Виноградов В. В. Язык Гоголя // Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя : Избранные труды ; АН СССР. Отд-ние лит. и яз / В. В. Виноградов. — М. : Наука, 1990. — С. 271—330.
4. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. — М. ; Л. : АН СССР, 1937—1952. — Т. 6. : Мертвые души. Том первый / [ред. Н. Ф. Бельчиков, Н. И. Мордовченко, Б. В. Томашевский]. — 1951. — 923 с.
5. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. — М. ; Л. : АН СССР, 1937—1952. — Т. 7. : Мертвые души. Том второй / [ред. Н. Ф. Бельчиков, Н. И. Мордовченко, Б. В. Томашевский]. — 1951. — 434 с.
6. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. — М. ; Л. : АН СССР, 1937—1952. — Т. 8. : Статьи / [ред. Н. Ф. Бельчиков, Б. В. Томашевский]. — 1952. — 816 с.
7. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. — М. ; Л. : АН СССР, 1937—1952. — Т. 11. : Письма : 1836—1841 / [ред. Б. П. Городецкий]. — 1952. — 484 с.
8. Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя : монография / А. Х. Гольденберг. — Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. — 261 с.
9. Гуковский Г. «Вечера на хуторе близ Диканьки» / Григорий Гуковский // Вестник Ленинградского университета. — 1948. — № 3. — С. 98—117.
10. Лотман Ю. М. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // О русской литературе : статьи и исследования (1958—1993). История русской прозы. Теория литературы / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство, 1997. — С. 621—658.
11. Манн Ю. В. Вариации к теме // Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. — М. : Coda, 1996. — С. 365—467.
12. Манн Ю. Заметки о «неевклидовой» геометрии Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствование целого массой» / Юрий Манн // Вопросы литературы. — 2002. — № 4. — С. 170—200.
13. Манн Ю. В. Смелость изобретения: черты художественного мира Гоголя / Ю. В. Манн. — [3-е изд.]. — М. : Дет. лит., 1985. — 143 с.
14. Михед П. В. Кризь призму бароко / П. В. Михед. — К. : Ніка-Центр, 2002. — 328 с.
15. Сботова С. В. Рефлексия темы путешествия (пути) в художественно-философской мысли Западной Европы и России XVIII – XX вв. : дис. на соискание учен. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / С. В. Сботова ; Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева. — Саранск, 2005. — 18 с.
16. Сквіра Н. Біблійна традиція у створенні психологічного портрета персонажів (на прикладі другого тому «Мертвих душ» Миколи Гоголя) / Наталія Сквіра // Слово і час. — 2007. — № 8. — С. 70—82.
17. Сквіра Н. М. Євангельські мотиви та образи як спосіб реалізації біблійної інтертекстуальності (на матеріалі другого тому «Мертвих душ» Миколи Гоголя) // Поетика творів М. Гоголя : зб. наук. пр. / [ред. кол. : О. М. Ніколенко (гл. ред.) та ін.] / Н. М. Сквіра. — Полтава : АСМІ, 2009. — С. 99—106.
18. Соколянский М. Г. Гоголь: грани творчества : Статьи. Очерки / М. Г. Соколянский. — Одесса : Астропринт, 2009. — 102 с.

УДК 821.161.1.09 “19”

ТЕНДЕНЦИИ «ПОЗДНЕГО ПОСТМОДЕРНИЗМА» В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА

Костромицкий Р.И., к. филол. н.

Бердянский государственный педагогический университет

В статье исследуется специфика художественной саморефлексии постмодернизма в прозе В. Пелевина. Автор утверждает, что в произведениях писателя “Числа”, “Священная книга оборотня”, “Шлем ужаса” обыгрываются постмодернистские принципы, которые в силу различных причин на русской почве пока что не получают адекватной оценки.

Ключевые слова: герой, постмодернизм, пастиш, дискурс, стратегия, телесность.

Костромицький Р. І. ТЕНДЕНЦІЇ «ПІЗНЬОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ» В ПРОЗІ В. ПЕЛЄВІНА / Бердянський державний педагогічний університет, Україна.

В статті досліджується специфіка художньої саморефлексії постмодернізму в прозі В. Пелевіна. Автор стверджує, що в творах “Числа”, “Священна книга перевертня”, “Шолом жаху” письменник іронізує над постмодерними принципами, які не отримали адекватної художньої оцінки в нових соціокультурних умовах російської дійсності.

Ключові слова: герой, постмодернізм, пастиш, дискурс, стратегія, тілесність.

Kostromitsky R.I. THE TENDENCIES OF POSTMODERNISM IN V. PELEVIN'S PROSE / Berdyansk State Pedagogical University, Ukraine.

The article discovers the peculiarities of V. Pelevin's postmodern prose. The research is also focused on the exploration of postmodern artistic paradigm in the latest works of the Russian writer. In order to fulfill the aim of the research, the distinctive features of artistic self-reflection of postmodernism in V. Pelevin's latest prose have been analyzed.

Key words: hero, postmodernism, strategy, discourse, pastiche, corporeality.

В поздних романах В. Пелевина отчетливо проявились стратегии, отражающие тенденции обновления художественной системы русского постмодернизма на рубеже XX–XXI веков. Произведения писателя представляют собой яркий образец прозы, в которой постмодернистские принципы письма не только очень широко представлены, но и переосмысливаются и получают критическую авторскую оценку.

В работах А. Мережинской и Н. Бедзир были намечены основные векторы исследования прозы В. Пелевина в контексте «позднего постмодернизма». Д. Володихин, А. Данилов, А. Калещук, И. Каспэ, М. Кошель, И. Кукулин, Н. Переяслов, Д. Полищук, И. Сурикова, С. Шургунов и др. в статьях и рецензиях обращались к рассмотрению отдельных аспектов содержания цикла «ДПП» и романа «Священная книга оборотня», однако проблема эволюции постмодернизма в произведениях В. Пелевина рассмотрена исследователями эпизодично и недостаточно полно.

В работе рассматриваются особенности трансформации художественной парадигмы постмодернизма в прозе В. Пелевина 2000-х годов. Целью данной статьи является анализ специфика художественной саморефлексии постмодернизма в текстах В. Пелевина «Числа», «Шлем ужаса», «Священной книге оборотня».

Проза В. Пелевина показательна тем, что в ней иронически обыгрываются не только “отработанные” постмодернистские дискурсы, но термины и понятия. Сам термин “дискурс” очень часто является объектом осмеяния в произведениях писателя. Отметим, что функционировать этот термин в отечественной науке начинает с 70-х годов XX века в связи с развитием этнолингвистики, постструктурализма, психоанализа и т.д. Однако, активное его использование в лингвистических исследованиях связано с развитием постмодернистской теории. Так, авторы статьи о дискурсе в энциклопедии “Постмодернизм” подчеркивают: “Теория дискурса конституируется в качестве одного из важнейших направлений постмодернизма, методология которого оформляется на пересечении собственно постмодернистской философии языка, семиотики, лингвистики в современных ее версиях (включая структурную и психолингвистику), социологии знания и когнитивной антропологии” [10, с. 233].

Важной теоретической проблемой является многозначность термина, которая может быть объяснена тем широким диапазоном областей научного знания, в которых он используется. По этому поводу Н. Рождественская отмечает: “На сегодняшний день сфера функционирования термина “дискурс” настолько велика, что приходится говорить о полисемии этой терминологической единицы” [11, с. 125]. Сосуществование целой группы значений понятия “дискурс”, а также его вольная трактовка исследователями в соответствии с личными установками приводит к семантической “размытости” термина. По нашему мнению, наиболее ярко эту проблему можно продемонстрировать при помощи определения, которое приводится в упомянутой выше энциклопедии: “Дискурс (discursus: от лат. Discere – блуждать) – вербально артикулированная форма объективации содержания сознания, регулируемая доминирующим в той или иной социокультурной традиции типом рациональности” [10, с. 233]. Как видим, в определении предмет данного явления очерчен в предельно широком плане, не содержит четкого набора существенных признаков.

В. Пелевин часто иронизирует в своих романах над необоснованным использованием этого термина. Так, в “Числах” все попытки героини романа объяснить своему спутнику смысл этого слова не увенчались успехом. Писатель описывает ассоциации, которые возникают в сознании героя при слове дискурс. Для Степы этот термин соотносится с “болгарским словом “кур”, аналогом великого русского трехбуквенника, отчего “дискурс” казался чем-то вроде дисконтного пениса из Болгарии” [8, с. 37]. Автор подчеркивает, что сущность неясного термина подменяется значениями, которые индивид интуитивно связывает с проблемным понятием. А это ведет к искажению его семантики. В. Пелевин

подводит читателя к мысли о том, что использование в речи термина “дискурс” очень часто является ни чем иным, как проявлением стремления индивида следовать моде.

Авторскую трактовку дискурса, как модификацию образа лабиринта, встречаем в книге “Шлем ужаса”. Персонажи произведения воспринимают дискурс как ловушку, в которой оказывается сознание современного индивида: “Даже сам дискурс рождается не где-нибудь еще, а именно в дискурсе” [9, с. 167]. Социальные проблемы заставляют человека мыслить в строго заданных дискурсом рамках. Так, по мнению писателя, возникает распространенная в современном обществе заикленность на идее обогащения: “<...> сам дискурс без государственных или частных дотаций длится не больше трех дней и затухает навсегда” [9, с. 167]. В. Пелевин мифологизирует понятие дискурса и иронизирует над парадоксальностью его природы. С одной стороны, сознание само генерирует этот феномен. С другой стороны, оно оказывается в состоянии жесткой зависимости от тех ограничений, которые налагаются дискурсом. Стремление индивида разбогатеть рождает дискурс, который, в то же время, существует, пока не прекратится финансовая поддержка со стороны этого же индивида. В “Шлеме ужаса” В. Пелевин, благодаря обыгрыванию термина “дискурс”, актуализирует проблему недопустимости пассивного участия индивида в тех социальных процессах, которые часто оказываются под влиянием коллективного бессознательного, так как человек, оказавшийся в ловушке дискурса, становится легко управляемым со стороны структур, контролирующих финансовые потоки.

«Шлем ужаса» содержит емкую авторскую характеристику термина «постмодернизм» и постмодернистского искусства. Постмодернизм иронически трактуется В. Пелевиным как «дух времени, который проявил себя в виде коровьего бешенства...» [9, с. 172]. Показательно, что в этой фразе обыгрывается широко известное утверждение теоретика постмодернизма У. Эко о том, что «постмодернизм – не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние...» [12, с. 636]. В этом же ироническом ключе интерпретируется в произведении и постмодернистское искусство, в котором «дух времени» находит свое воплощение. Постмодернизм понимается В. Пелевиным как «коровье бешенство культуры, вынужденной питаться порошком из собственных костей» [9, с. 172]. Симптоматично сравнение состояния культуры с бешенством, что свидетельствует о негативной авторской оценке духовного потенциала постмодернистского искусства. В. Пелевин отрицает и художественную ценность постмодернизма, использующего в качестве строительного материала «собственные кости». Искусство, способное лишь «творчески» компилировать и тиражировать достижения предыдущих эпох, обречено.

«Поздний» русский постмодернизм демонстрирует свое негативное отношение к различным дискурсам западной постмодернистской теории. По утверждению А. Мережинской, наиболее часто в текстах русских писателей (С. Соколова, В. Сорокина, В. Пелевина и др.) иронически обыгрываются шизофренический и феминистический дискурсы [5]. М. Липовецкий [2] и А. Мережинская [5] сходятся во мнении, что феминистический дискурс является весьма непродуктивным для русской литературы. М. Липовецкий указывает на то, что феминистические идеи на российской почве модифицируются, приобретая иную наполненность, чем в западной теории постмодернизма. По мнению ученого, западная критика выделяет «особый, трансформированный, феминистический / гендерный дискурс в творчестве Л. Петрушевской и женской прозе конца 1980-х – начала 1990-х (С. Василенко, М. Палей, Л. Ванеева, И. Полянская и др). Однако к концу 1990-х годов эта тенденция зримо иссякает, несмотря на то, что феминизм в России приобретает определенный – впрочем маргинальный – академический формат...» [2, с. 64-65].

М. Липовецкий считает, что недостаточная выраженность в культурном коде русского постмодернизма феминистического дискурса (наряду с постколониальным и мультикультурным) свидетельствует об уязвимости позднего русского постмодернизма. А. Мережинская, в отличие от М. Липовецкого, в стратегиях русских постмодернистов, направленных на десакрализацию непродуктивных для русской литературы теорий, справедливо видит «избирательность, отказ от ученичества и осознание своей культурной специфики» [5, с. 182].

На проблему неприятия феминистических идей как рядовыми российскими читателями, так и представителями литературной элиты обратила внимание Е. Деготь. По нашему мнению, исследовательнице очень точно удалось уловить сущность происходящих в сознании россиян процессов. Заслуживает внимание следующее утверждение Е. Деготь: «Она (феминистическая / гендерная проблематика – К.Р.) В России опять-таки вызывает недоумение, протест и смех, из которого ясно, что смеющийся не знает, о чем идет речь» [4].

Свое отношение к феминистическому дискурсу демонстрирует В. Пелевин. Для писателя и феминистические теории, и исследования, опровергающие ценность «женской мысли», являются лишь полем для иронического обыгрывания. Очень показательно в этом отношении обращение В. Пелевина в «Священной книге оборотня» к фигуре Камиллы Палья. Эта известная американская писательница занимается исследованием многих актуальных культурологических проблем современного общества. С. Кузнецов акцентирует внимание на том, что в своих работах Палья «размышляет о месте женщины в

мире и социуме – но жестко критикует американский феминизм; она касается трудных теоретических вопросов современной культурной мысли – но предпочитает решать их, обращаясь к анализу явлений поп-культуры» [1]. По мнению исследователя, критика феминистических идей является неотъемлемой частью книг писательницы. Несмотря на то, что по многим дискуссионным вопросам Палья высказывает предположения, противоположные академической феминистической мысли (отношение к образу женщины в современном мире, сексуальности, проституции, порнографии и т.д.), писательница считает, что «именно ее взгляды и есть настоящий феминизм, в наиболее полной форме удовлетворяющий потребности женщин» [1].

В романе В. Пелевин обыгрывает понятие *vagina dentata*, которым оперирует в своих теоретических работах Палья. Героиня романа так разъясняет смысл этого термина своему спутнику: «Зубастая вагина – это символ бесформенного всепожирающего хаоса, противостоящего аполлоническому мужскому началу, для которого характерно стремление к четкой оформленности» [7, с. 317]. Для Саши теория американской писательницы не представляет какой-либо практической ценности. Поэтому закономерным является его вопрос, адресованный А Хули: «Ты можешь мне привести хоть один пример того, как чтение Камилл Палья помогло кому-нибудь в реальной жизни?» [7, с. 318]. В ответе героини сквозит ирония автора. А Хули смогла вспомнить только один абсурдный случай. Один из ее клиентов читал книги К. Пальи во время спиритического общения с духом русского поэта И. Северянина.

В романе «Священная книга оборотня» проявилась стратегия обыгрывания постмодернистского письма (цитатности). В. Пелевин акцентирует внимание читателя на сцене обсуждения персонажами (лордом Крикетом и Сашей) проблем современного искусства. Отметим, что английский аристократ Брайан Крикет выражает мироощущение западного человека. Его система взглядов на искусство строится на идее потребления. Офицер Саша – «простой» русский человек. Западные концепции искусства для него чужды. Предметом спора персонажей являются фотографии, запечатлевшие инсталляции, ярко иллюстрирующие принципы постмодернистской эстетики. Экспонат, на примере которого писатель выражает свое негативное отношение к постмодернистской цитатности, представляет собой «стог сена, в котором четыре года прятался от участкового первый белорусский постмодернист Мыколай Климакович» [7, с. 218]. Для Саши эта экспозиция – явный плагиат, так как в ней использован эпизод биографии В. Ленина (вождь тоже прятался в стоге сена). Брайан видит в «белорусском стоге» сена проявление постмодернистской стратегии. По мнению героя, «повторение – не обязательно плагиат, это суть постмодерна, а если шире – основа современного культурного гештальта, проявляющаяся во всем – от клонирования овец до ремейка старых фильмов. Чем еще заниматься после конца истории?» [7, с. 218]. Во второй части высказывания Брайана чувствуется ирония автора по поводу продуктивности постмодернистской идеи «конца истории».

По замечанию М. Можейко, этот тезис является базовым для философии постмодернизма: «Речь идет именно об отказе от линейного осознания времени, предполагающего понятия минувшего и грядущего, и от основанного на нем линейного прочтения истории как необратимо развернутой из прошлого через настоящее в будущее» [10, с. 596]. Однако В. Пелевина интересует не отвлеченный философский смысл постмодернистской теории, а ее практическая ценность в объяснении кризисных реалий. Ирония писателя усиливается в результате диалогического противопоставления теоретической идеи и ситуации российской действительности. Саша со всей невозмутимостью военного возражает Брайану: «<...> от российского участкового этого Климаковича не спасла бы никакая цитатность, и если в Белоруссии история кончилась, то в России перебоев с ней не предвидится» [7, с. 218]. В. Пелевин в иронической форме акцентирует внимание на неприменимости постструктуралистских идей к культурным реалиям российской действительности. На эту стратегию позднего русского постмодернизма указывает А. Мережинская. Исследовательница считает, что в текстах Д. Галковского, В. Пелевина, Т. Толстой «осмеиваются абстрактные теоретические построения, отвергающие постижение мира и саму реальность, к тому же крайне далекие от специфического русского культурного контекста» [5, с. 182].

В «Священной книге оборотня» нашло отражение ироническое отношение писателя к современной французской философии. Главный герой романа генерал ФСБ Саша считает, что эта философия возникла в результате влияния на сознание ее создателей наркотических препаратов. Механизм «производства» философского дискурса так описывается персонажем: «Все эти французские попугаи, которые изобрели дискурс, сидят на амфетаминах. Вечером жрут барбитураты, чтобы уснуть, а утро начинают с амфетаминов, чтобы продраться сквозь барбитураты. А потом жрут амфетамины, чтобы успеть выработать как можно больше дискурса перед тем, как начать жрать барбитураты, для того чтобы уснуть. Вот и весь дискурс» [7, с. 123]. Безусловно, В. Пелевин иронизирует над представлениями героя. Но в то же время этот эпизод демонстрирует скептическое отношение писателя (выраженное в иронической форме) к ценности научных знаний, «добытых» такими методами. По его мнению, интерпретация или анализ в духе современной французской философии могут привести не только к искажению истинного смысла произведения, но и к загуманиванию сознания. Автор подводит читателя к мысли о том, что западные теории оказываются чуждыми для русского человека постсоветской эпохи.

А. Мережинская замечает, что показательной тенденцией развития позднего русского постмодернизма является ироническое обыгрывание особенностей «постмодернистского художественного мышления в целом» [5, с. 189]. Исследовательница считает, что проза В. Пелевина, В. Тучкова демонстрирует авторское обыгрывание такого художественного принципа как использование эстетики виртуальной реальности и связанной с ней гипертекстуальности. Отметим, что ученые перспективным направлением развития постмодернизма на рубеже веков считают использование возможностей, которые открываются перед художником, благодаря обращению к достижениям новейших технологий (виртуальные компьютерные миры, всемирная сеть Интернет и т.д.). Так, Н. Маньковская предполагает, что новой фазой эволюции постмодернизма станет постпостмодернизм, для которого характерны такие художественно-эстетические новации как «технообразы, виртуальная реальность, транссентиментализм» [3, с. 307].

А. Мережинская, в отличие от Н. Маньковской (которая в своих теоретических построениях не опирается на анализ произведений русского постмодернизма), считает, что тексты В. Пелевина и В. Тучкова отражают скептические настроения их авторов относительно продуктивности эстетики виртуальной реальности. Наиболее показательны в этом отношении произведения В. Пелевина «Generation “П”», «Акико» и «Шлем ужаса». Обратившись к анализу романа «Generation “П”», А. Мережинская приходит к выводу о том, что миры, созданные с помощью компьютерных и телевизионных технологий, оцениваются писателем как «своего рода универсальная свалка, мусорник, хаос, возможности личности существенно сокращающие» [5, с. 190].

Художественное исследование возможностей виртуальной реальности предпринимается В. Пелевиным и в произведении «Шлем ужаса», которое в проблемно-тематическом плане тесно связано с романом «Generation “П”». В этом произведении писатель подробно исследует проблему влияния различных виртуальных технологий – в частности телевидения – на сознание. Руководят этим процессом политтехнологи, которые являются создателями мира фальшивой реальности. В «Шлеме ужаса» герои также оказываются в компьютерном виртуальном мире, творцом которого выступает политтехнолог. В. Пелевин обращает внимание на целый ряд психологических проблем, которые возникают при использовании человеком Всемирной сети. По мнению писателя, компьютерный мир и Интернет несут серьезные опасности для сознания современного индивида. Стремительные темпы роста количества информации в сети приводят к тому, что человек оказывается в ситуации, когда он уже не способен адекватно ее воспринимать и контролировать процесс восприятия. Одновременно с этим возникает серьезная зависимость, когда пользователь ощущает потребность в постоянном поиске информации. В одном из своих интервью писатель сравнивает Интернет с вирусом, который вторгается в человеческий мозг и побуждает подключаться к сети без особой на то необходимости. Проблема заключается в том, что данные, которые хранятся в сети, по своей сути бесполезны. В век высоких технологий информация является самым ценным товаром, который никто не разместит на сайте бесплатно. Поэтому человек обречен тратить свою жизнь (которая, по его мнению, есть ничто иное как восприятие информации) на изучение бесполезных данных, пока он не осознает, что за нужную информацию придется все равно платить.

На этой проблеме писатель акцентировал внимание в интервью, посвященном презентации «Шлема ужаса». По мнению В. Пелевина, информация в сети «имеет очень низкий ранг <...>. Информация высоких рангов в блогосферу не попадает <...>. Тем не менее ковыряться в шелухе – удивительно затягивающее и уютное занятие» [6]. Таким образом, писатель развенчивает миф о безграничных возможностях сети, которая даже ему казалась «чистой» землей, «где нет цензуры и можно найти неискаженную информацию» [6].

Однако прогноз писателя довольно оптимистичен. В. Пелевин считает, что выход из информационной ловушки предельно прост. Он так комментирует способ обретения человеком свободы, изложенный в книге «Шлем ужаса»: «В новых исторических условиях надо сделать фингер монитору и выключить компьютер» [6].

«Шлем ужаса» показателен и обыгрыванием важного для эстетики постмодернизма приема интерактивности. Н. Маньковская считает, что «интерактивность – реальное воздействие реципиента на художественный объект, трансформирующее последний» [3, с. 309]. Как видим, исследовательница подчеркивает важность участия субъекта восприятия в процессе создания произведения. Для Н. Маньковской именно интерактивность является способом функционирования технообразов и генерирования виртуальной реальности.

В своей книге В. Пелевин высказывает мнение, далекое от восторженного оптимизма Н. Маньковской. Он считает, что интерактивность – очередной обман политтехнологов, которые, используя возможности виртуальной реальности, внушают индивиду, что он является ключевым звеном в процессе и, что именно от его решения зависит дальнейшее развитие проблемы. На самом же деле «никакой интерактивности не бывает – она кажущаяся. Или, скажем так, она допускается в той узкой зоне, где любой выбор не изменит сути дела» [9, с. 83]. Писатель предупреждает читателя, что интерактивность представляет

собой эффективный прием манипулирования сознанием, который очень широко распространен в современном обществе.

Итак, в поздних романах В. Пелевина активно обыгрываются те аспекты постмодернистского дискурса, которые, по мнению автора, являются устаревающими. Изучение специфики художественных поисков В. Пелевина невозможно без анализа взаимодействия стратегий элитарной и массовой литературы в прозе писателя. Решение этой задачи является перспективным направлением исследования прозы В. Пелевина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов С. Камилла Палья: черная овца в стаде американского феминизма [Электронный ресурс] / С. Кузнецов // Иностранная литература. – 1996. – № 10. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/10/cuznec1.html>.
2. Липовецкий М. Конец постмодернизма? / М. Липовецкий // Литературная учеба. – 2002. – Май–Июнь. – С. 59–70.
3. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетей, 2000. – 347 с.
4. Материалы круглого стола «Интеллигенция – за социализм? Заседание второе. Стратегия реставрации в новой российской культуре». Участвуют Д. Пиорунский, М. Чудакова, Б. Дубин, Е. Деготь, А. Архангельский, Ж. Нива, В. Глазычев, Х. Шлегель, С. Соловьев [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2000. – № 3. – Режим доступа : <http://old.kinoart.ru/2000/3/31.html>.
5. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века / А. Ю. Мережинская. – К. : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2000. – 433 с.
6. Пелевин В. "Главный писатель России – полковничья должность, а я лейтенант запаса" (беседовала Н. Кочеткова) [Электронный ресурс] // Известия. – 2005. – № 213. – 3 ноября. – Режим доступа : <http://www.izvestia.ru/culture/article3003450>.
7. Пелевин В. О. Священная книга оборотня : [роман] / Виктор Пелевин. – М. : Изд-во Эксмо, 2004. – 384 с.
8. Пелевин В. Числа // Пелевин В. О. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда : [избранные произведения] / Виктор Пелевин. – М. : Изд-во Эксмо, 2004. – С. 8–264.
9. Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре / Виктор Пелевин. – М. : Открытый Мир, 2005. – 224 с.
10. Постмодернизм. Энциклопедия / [под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко]. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
11. Рождественская Н. В. Дискурс как высшая единица коммуникативного акта / Н. В. Рождественская // Вісник Запорізького державного університету : зб. наук. статей : Філологічні науки / [гол. редактор В. О. Толок]. – Запоріжжя : Запорізький державний університет, 2002. – № 1. – С. 125–129.
12. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / [пер. с итал. Е. Костюкович ; предисл. автора ; послесловие Е. Костюкович, Ю. Лотмана] / У. Эко. – СПб. : Издательство «Симпозиум», 1998. – С. 596–644.

ВНЕТЕКСТОВЫЕ АСПЕКТЫ И ЭЛЕМЕНТЫ ВНУТРИТЕКСТОВОЙ СТРУКТУРЫ ХРОНОТОПА РАННИХ ГОГОЛЕВСКИХ ПОВЕСТЕЙ

Краснобаева О.Д., к. филол. н., доцент

Волинский национальный университет имени Леси Украинки

В статье исследуется функциональная роль внетекстовых аспектов (физических, культурно-исторических, мифологических (архетипических)) и элементов внутритекстовой структуры (автора, сюжета, героев (художественных образов), композиционного ритма) хронотопа ранних гоголевских сборников «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород».

В ходе целостного литературоведческого анализа некоторых «украинских» повестей («Страшной мести», «Вия» и др.) был сделан вывод, что их хронотопическая природа ведёт к эстетическим глубинам гоголевского текста, раскрытию его глубинного смысла через пространственно-временной анализ закономерностей построения художественного мира произведений великого гения.

Ключевые слова: анализ, хронотоп, гоголевский текст, внетекстовые аспекты, внутритекстовые структуры, романтизм.

Краснобаева О.Д. ПОЗАТЕКСТОВІ АСПЕКТИ ТА ЕЛЕМЕНТИ ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВОЇ СТРУКТУРИ ХРОНОТОПА РАННІХ ГОГОЛІВСЬКИХ ПОВІСТЕЙ / Волинський національний університет імені Лесі Українки, Україна

У статті досліджується функціональна роль позатекстових аспектів (фізичних, культурно-історичних, міфологічних (архетипічних) та елементів внутрішньотекстової структури (автора, сюжету, героїв (художніх образів), композиційного ритму) хронотопа ранніх гоголівських збірок «Вечори на хуторі біля Диканьки» і «Миргород».

У ході цілісного літературознавчого аналізу деяких «українських» повістей («Страшної помсти», «Вія» та ін.) ми дійшли висновку, що їхня хронотопічна природа приводить до естетичних глибин гоголівського тексту, розкриттю його глибинного змісту через просторово-часовий аналіз закономірностей побудови художнього світу творів великого генія.

Ключові слова: аналіз, хронотоп, гоголівський текст, позатекстові аспекти, внутрішньотекстові структури, романтизм.

Krasnobayeva O. EXTRATEXTUAL ASPECTS AND ELEMENTS OF INTRATEXTUAL STRUCTURE OF CHRONOTOPE OF EARLY GOGOL' STORIES / Volyn national university of Lesya Ukrainka, Ukraine

In the article the functional role of extratextual aspects (physical, culturally-historical, mythological) and elements of intratextual structure (of the author, of the plot, of the characters, of the compositional rhythm) of the chronotope of early Gogol's collected volumes "Vechera na hytore bliz Dikan'ky" and "Myrgorod" is examined.

During an integral literary analysis of some "Ukrainian" stories ("Terrible revenge", "Viy" and others) the conclusion was made that their chronotopical nature causes to esthetical intensity of Gogol's text.

Key words: analysis, chronotope, Gogol's text, extratextual aspects, intratextual structure, romanticism.

Гоголевский романтический метод основывается на художественном воспроизведении конкретных социально-исторических явлений, имеющих свой пространственно-временной облик, как вариантов более широкого инварианта, почему романтизм и представляет в идеале структурную разомкнутость моделируемых явлений и моделирующего сознания.

Литература, отражая объективную действительность, в то же время пересоздаёт её. Из элементов реального мира, получивших образное воплощение при помощи слов-знаков, творится новая, литературно-художественная реальность, обладающая своим времяисчислением, населённая героями, действующими в определённой социальной обстановке, среди предметов культуры и явлений природы.

Кроме того, создание литературной реальности – это специфический способ упорядочения мира, преодоления хаоса. Важнейшей особенностью пространственно-временной организации раннего гоголевского текста является его негаэнтропийная направленность. Гоголевские повести как особая квазионтологическая реальность обладает специфическими пространственно-временными координатами. Время и пространство существуют в гоголевском тексте, прежде всего, в конкретной неразложимой связи, так что любые изменения «на оси» пространства пропорционально отражаются «на оси» времени.

Исследования последних десятилетий XX – начала XXI вв. в области теории и художественной практики романтизма открыли возможность более основательно и непредвзято судить о дискурсе хронотопа в сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». Хронотопическая природа гоголевского творчества стала объектом исследования ряда отечественных и зарубежных литературоведов – Лотмана Ю.М. [11,12], Бахтина М.М. [2], Федорова Ф.Л. [14], Барабаша Ю.И. [1], Эпштейна М.Н. [16], Киченко А.С. [9], Реасе Р. [18], Мурениной Е. [13], Дмитриевой Е.Е. [6], А.Ханзен-Леве [17] и др. Ученые исследуют совмещение различных исторических пластов в пределах одной гоголевской повести и цикла

повестей (Ю. Барабаш), "исторические неточности" времени в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки» (Е. Дмитриева) и "временные сломы" (Ю. Лотман), несовпадения течения времени в реальном и ирреальном пространствах (М. Бахтин), природу и значение снов (А. Киченко) и др.

Вместе с тем, на наш взгляд, почти не уделяется внимание функциональной роли внетекстовых аспектов и элементов внутритекстовой структуры хронотопа ранних гоголевских повестей, входящих в сборники «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», что будет объектом нашего исследования в данной студии.

При хронотопическом анализе ранних гоголевских повестей мы пришли к выводу, что, определяя пространственно-временные координаты художественного произведения, Н. Гоголь не мог не испытать влияния наиболее общих концепций организации времени и пространства, не мог абстрагироваться, во-первых, от своего собственного, личностного, отношения к этим категориям; во-вторых, от сложившегося в эпоху его жизни их восприятия; в-третьих, от присутствующих в «культурном слое» интеллектуальной деятельности архетипов хронотопа; в-четвёртых, от реального, объективного «физического» смысла времени и пространства как формы существования материи. Все эти концепции дают основания определить разновидности внетекстовых хронотопов в структуре гоголевских «украинских» повестей – физических, культурно-исторических, мифологических (архетипических), что станет важной задачей нашего исследования.

Жанровой модификацией внетекстового хронотопа у Гоголя выступает его физический аспект, под которым мы понимаем совокупность времени и пространства, в рамках которых протекает «биологическая жизнь» индивида (героя) – (жизнь и смерть героев в «Страшной мести», «Вие», «Майской ночи, или Утопленнице» и др.). Физическое время может восприниматься как бескачественная («никакая») длительность, необратимо текущая из прошедшего в будущее (через настоящее) и являющаяся, вместе с пространством, формой существования движущейся материи.

Следующим аспектом гоголевского внетекстового хронотопа представляется, на наш взгляд, культурно-исторический. Изображение исторического времени и пространства, объяснение и адекватное отражение классовых противоречий, социальной динамики, является одной из важных составляющих гоголевского художественного творчества.

Вопрос соприсутствия и сближения времен выходит за рамки одной гоголевской повести на уровень всего цикла и превращается в универсальную проблему поэтики Гоголя. Так, кольцевая композиция "Страшной мести" соотносится с кольцевым характером композиции цикла в целом, чему было посвящено достаточно много исследований Ю. Лотмана, М. Бахтина, Ю. Барабаша и др.

В большинстве случаев повести соотносились по принципу сюжетных мотивов. Но этот же принцип кольцевой композиции реализуется и в случае приуроченности каждой повести к определенному историческому событию. Е.Е. Дмитриева [6], пытаясь определить исторический фон повестей в "Вечерах", приходит к интересному выводу, что первая ("Сорочинская ярмарка") и предпоследняя ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка") повести описывают современные события, вторая ("Вечер накануне Ивана Купала") и шестая ("Страшная месьть") отсылают читателя к семнадцатому веку, три центральных ("Майская ночь, или Утопленница", "Пропавшая грамота" и "Ночь перед Рождеством") – к восемнадцатому. Таким образом, к современным событиям, по мнению Гоголя, ближе не события, приуроченные более близкому периоду истории, а события, наиболее (следуя внутренней логике цикла) от нее отдаленные. Примечательно, что последняя повесть сборника "Заколдованное место" не приурочена конкретно к какому-либо историческому событию, хотя и повествует о событиях прошлого: "... нас у отца было четверо. Я тогда еще был дурень. Всего мне было лет одиннадцать" [5, С. 366]. Жанровое определение ("быль" в любом из его значений), стоящее в подзаголовке, отсылает читателя к мысли о действительности события и предполагает собой определенную историчность, между тем никакого собственно исторического фона в повести нет. Подобная внеисторичность свидетельствует о правомерном характере соотнесения событий повести как с прошлым, так и с современностью и предоставляет возможность сближения различных времен. Это дает нам несколько иной взгляд на поэтику произведений Гоголя и предлагает другой ответ на вопрос пространственно-временной раздвоенности произведений. В этом смысле традиционное разделение гоголевского художественного пространства и времени на два типа – реальный и ирреальный – носит номинативный характер.

Намеренное игнорирование противоречий эпохи – тоже социальная позиция, следствие определённого этапа в развитии общества. Нет прямой зависимости между социально-экономическими изменениями и их отражением в художественном тексте, но через ряд звеньев они проникают в плоть художественного произведения. Для того чтобы понять своеобразие литературной реальности, следует представлять себе картину мира, которая доминировала в данный исторический период, ибо литературное произведение всегда несёт неизгладимую печать своей эпохи.

Хронотоп типа культуры как исторической целостности оказывает огромное влияние на формирование хронотопа гоголевского текста. Он включает характерную для данной эпохи интерпретацию физического

и исторического времени и пространства. Для образа мира, созданного данным типом культуры, характерен определённый уровень отражения социальных ритмов, наличие философских концепций, объясняющих смысл времени, специфику восприятия и ценностного осмысления категорий прошлого, настоящего и будущего; наличие специфических способов «борьбы» со временем.

В основе литературного произведения всегда лежит та или иная философия истории, позволяющая автору концептуально объединить элементы художественного мира. Философская концепция – это ключ, раскрывающий замысел автора, логику сюжетосложения и мира героев; каркас пространственно-временной модели произведения, его мировоззренческую доминанту.

Кроме историко-культурных хронотопов, в литературном тексте могут наличествовать архетипические, мифологические компоненты, которые присущи, прежде всего, повестям Н. Гоголя «Сорочинская ярмарка», «Вий», «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть» и др.

Проблема взаимосвязи пространства и времени, способа их организации прошла путь от первобытного сознания, проникнутого представлениями мифопоэтического мышления, до современной физической теории, основанной на реляционной модели. Безусловно, синкретическое восприятие мира и рациональный метод, противопоставляющий мифу разумное познание законов развития истории, представляют собой качественно различные системы. Вместе с тем, тезис о том, что любой опыт интерпретации понятий пространства и времени для литературы как искусства слова является одинаково ценным, на наш взгляд, не подлежит сомнению.

Для мифологического хронотопа характерна обращённость в прошлое, которое является одновременно и прошлым, т. е. когда-то имевшим место, и настоящим, поскольку реактуализируется в событиях, повторяющих ситуацию «начальных времён» (описание красной свитки в «Сорочинской ярмарке»). Для мифологического времявосприятия характерна оппозиция сакрального и профанного времени; моделью пространственной организации мира служит, как правило, «мировое древо», корни которого были связаны с «нижним» миром, крона — с небом, центр — со «средним» миром – миром человека.

Пространство и время в архаическую эпоху не мыслились как абстракции, а только в связи с предметами и героями, их заполнявшими, т. е. миф «мыслил» конкретным временем-пространством.

Гоголевское мифологическое время-пространство имеет циклический характер, изображённые в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» пиршества разрывают линейную профаническую временную цепь, «возвращая» мир к истокам, и всё повторяется. Символом времени является круг, действительность. Преобразование хаоса, т. е. состояние неупорядоченности, в организованный космос составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии.

В литературе, генетически связанной с мифологией, отражаются и трансформируются эти пространственно-временные представления, мифологические образы, мотивы и сюжетные структуры. Повесть "Вий" очень важна для объяснения пространственных отношений в "Миргороде" и исследования специфики внетекстового аспекта гоголевского хронотопа. Некоторые литературоведы считают, что повесть "Вий" – единственное произведение Гоголя, которое тесно примыкает к тематике и внутренней поэтической структуре сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» и представляет, можно сказать, логическое и мифопоэтическое завершение диканьского цикла [8, С. 160]. Однако, скорее, следует согласиться с Ю. Лотманом, который отмечает, что «система пространственных отношений в «Миргороде» вырастает из «Вечеров», но гораздо более сложна и разработана» [12, С. 267], и с В.Я. Звизначковским, утверждающим, что «Вий» «вне «Миргорода», конечно же, не значит равным счетом ничего...» [7, С. 489].

Нельзя не согласиться, что "Вий" имеет ту же фольклорную основу, что и "Вечера", но одни и те же мотивы используются не так и не для того, потому что "... исторический", "национальный" идеал "Миргорода" вытесняет "этнический" идеал "Вечеров" [7, С. 414]. А исторический, национальный идеал выражается другим способом, пусть даже и на том же самом этническом материале.

Как отмечает Ю. Лотман, бытовое пространство "Вечеров" переходит в хаос, а фантастический мир порождает космос [11, С. 276). Пространство, как и в "Вечерах", делится на "этот свет" и "тот свет". Что это за этот свет, и какой тогда свет тот? "Этот" свет – скучный мир Иванов Ивановичей, "нормальный", "обывательский", "христианский" и "тот" – нездешний мистический мир архетипов. В "Вие" описан этот антимир – и месячный серп в этом мире "обращенный", и солнце "какое-то" (не из "христианского" мира) вместо месяца.

И образ Хомы Брута, жаждущего воды, не случаен у Гоголя. Ю. Лотман выделяет в "Вие" мотив отражения, «этим была снята и граница пространства по нижнему контуру вертикальной оси» [12, с. 280]. Повесть "Вий" имеет наиболее выраженную из всех повестей "Миргорода" вертикальную ось. Больше всего Хому Брута мучит проблема верхнего положения. Как узнает он из разговоров дворни, панночка каталась не на нем одном. Был еще псарь Микита, который занял по отношению к ней положение снизу и "сгорел совсем".

К какому миру принадлежит Хома Брут? Ричард Пийс отмечает, что "Хома Брут... – человек, полностью трансцендированный вовне" [18, с. 71]. Он соответствует библейскому определению человека, он сосуд, принимающий время от времени какую-нибудь из сторон мира Гоголя – космос или хаос. Наполнившись антимиром, Хома становится демоном и только тогда может видеть мир на дне (антимир).

Пустота поглощает Хому Брута. Во внутренней пустоте причина его смерти: «Это двойное наступление на человека двух античеловечных миров может быть отражено только наличием в герое внутренней самобытности, сопротивляемости, основанной на том, что он сам – сеятель, творец, художник, воин – имеет свой путь и свое нравственное пространство, которое не дает себя подавить» [12, с. 281].

За что наказан Хома? Он, как полагает В.Я. Звянецковский, «наказан за абсолютную пустоту своей души, за абсолютную свободу сознания – абсолютной наполненностью противостоящего ему образа – женского (и ведьма и красавица, и родина и мать); абсолютной несвободой бытия-воронки (вихрь полета, купол храма, обведенный мелом круг – и точка небытия, столь же абсолютного). Хома Брут только думает, что он "философ". На самом же деле он – "горричелиева пустота" философии, ее начало и причина» [7, с. 488].

Какова причина смерти Хома Брута? Он поглядел в глаза Вия, умер от страха. В пространственном смысле Хома жив не полностью: он жив своей плотью, своей оболочкой, которую можно потрогать или погладить. Внутри же он пуст, т.е. не жив. Если еда не заполняет пустоту старосветских помещиков или казаков, то уж тем более Хома, который "съел почти один довольно старого поросенка" [3, с. 362], и это ему никак не помогло. При взгляде в глаза Вия помертвела даже его оболочка.

Два хронотопа существуют в "Вие" параллельно: хронотоп дня и ночи, обывателей и демонов. Хома сопротивляется любому наполнению, хотя наполнение и сладостно для него. Такой же пустой оболочкой выглядит церковь, которая страшна ночью "с мертвым телом и без души людей".

Повесть «Вий», как и другие гоголевские творения – «Страшная месть», «Вечер накануне Ивана Купала», более близка к «ночной стороне» психики человека, к романтической литературной традиции и своим трагическим колоритом, нагромождением кошмаров и ужасов. Вспомним ощущения Хома Брута во время ночного отпевания ведьмы-панночки. Его реакция на сказочно-фантастические видения в угрюмой церковной тишине исполнена необычайной художественной выразительности и психологической правды. Эмоциональная напряженность в этих сценах возрастает и достигает своего апогея в момент появления Вия, знаменующего гибель несчастного чтеца, уже прошедшего все стадии страха.

Таким образом, мифологическое является в гоголевских повестях важным смысловым и структурообразующим поэтическим комплексом, базирующимся на моментах возрождения и взаимообмена универсальных мифологических структур мышления.

Таковы в наиболее общем виде внетекстовые аспекты хронотопа ранних гоголевских повестей. Теперь рассмотрим некоторые элементы внутритекстовой структуры в их пространственно-временной организации.

Важное место в системе исследования внутренних структурных элементов хронотопа занимает автор. Проблема хронотопа автора в гоголевском тексте имеет два аспекта. Во-первых, создавая художественную реальность, Гоголь специфически интерпретирует пространственно-временную организацию объективного мира, отбирая из прошлого и действительности материал и художественно его преобразуя. На поэтически воссозданный хронотоп накладывают отпечаток, как уже говорилось, психологические особенности личности автора, его мировоззрение, биография и творческая история создания произведения. Все эти характеристики автора-творца, включённого в реальный социокультурный континуум, важны в той мере, в какой они оказывают воздействие на художественный мир ранних гоголевских повестей.

Второй аспект связан с изображённым в сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» автором, с хронотопом образа автора. Образ автора во всех его ипостасях — составляющая реального автора, та часть авторского сознания, которая получает непосредственное изображение в повестях.

Для того чтобы окончательно постичь Гоголя, надо или родиться таким же писателем, или, совершенствуясь духовно, преодолев в себе читательские стереотипы и мыслительную инерцию, научиться читать и мыслить заново. Нежинский гений из позапрошлого века корнями пророс в нашу действительность, ибо гоголевской «материи» свойственно проникать сквозь пространственные и временные наслоения.

Важным элементом внутритекстовой структуры хронотопа ранних гоголевских повестей является сюжетный хронотоп, обозначающий пространственно-временную последовательность событий или ассоциаций в сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород».

«Сюжетность – специфическое свойство временных искусств, являющееся способом организации и самораскрытия художественного материала» [15, С. 9]. В построении сюжета, прежде всего, находит воплощение авторская концепция мироустройства. Выбор прошлого, настоящего или будущего в качестве доминирующего сюжетного времени носит ярко выраженный оценочный характер и воплощает авторскую концепцию истории.

На ранних этапах развития литературы сюжетный хронотоп соответствовал линейно-фабульному; в дальнейшем соответствие сюжета фабуле носит всё более условный характер: перестановка и совмещение пространственно-временных пластов нарушает и разрушает реально-хронологическую последовательность событий. Авторская концепция, а не следование реальной хронологии, выступает в некоторых повестях сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» на первый план в построении основных сюжетных линий. В циклическом построении сюжетов «Сорочинской ярмарки», «Ночи перед Рождеством» и других повестей находит выражение философская концепция неизменности мира, повторяемости событий, которая осознаётся либо как победа над текущим временем и смертью, либо как дурная бесконечность истории (Д. Джойс). При линейном построении сюжета воплощается концепция историзма и связанной с ним идеи прогресса, осознание уникальности происходящих событий.

Ряд современных литературоведов (Ю. Лотман, Ю. Барабаш, М. Бахтин и др.) классифицируют все сюжеты как событийные и ассоциативные. Событийный сюжет (а таковы сюжеты почти всех гоголевских «украинских» повестей) предполагает существование не зависимых от сознания героя событий, являющихся элементарными единицами этого типа сюжета и соединённых причинно-следственной связью. Событийный сюжет разворачивается благодаря конфликту. Именно таков характер сюжета в гоголевской повести «Страшная месть», в которой эпический конфликт связан с изображением исторического хронотопа.

Выполняя в рамках художественной реальности функцию «объективного» времени и пространства, гоголевский сюжетный хронотоп служит фоном для специфической пространственно-временной ориентации героя, а также обладает определённой направленностью, ибо не случайно начало, не случаен конец, не случайно само движение – цепь событий ведёт к цели, которая диктуется логикой авторского замысла.

В творчестве Гоголя редко можно найти примеры абсолютного линейного повествования. Сложная композиция, игра пространствами, сны героев – все это свидетельства нелинейного восприятия времени автором. Наиболее показательной в этом смысле является повесть «Страшная месть», состоящая из нескольких сюжетных линий, каждая из которых представляет собой определённую ценность для исследователя творчества Гоголя.

Если повествование о смерти колдуна презентует нам концепцию пространства, то «рассказ о двух братьях есть не что иное, как своеобразная концепция времени. Этот обработанный библейский сюжет о двух братьях – Каине и Авеле – и является "передним событием"» [12, с. 262]. И если по отношению к настоящему времени (ко времени рассказа) оно "предпрошедшее", то в смысловом плане – это время начала. Благодаря такому представлению о времени мы узнаем, что всадник с младенцем – это убитый Иван со своим сыном, "великий мертвец" – Иуда-Петро, побратим Ивана; колдун – последний и "самый страшный грешник" в роду Петра. Значима в этом смысле и фигура старца-бандуриста, который обладает специфической возможностью "манипуляции" временем. Так, например, в тот небольшой ("с час") отрезок времени он успел спеть и про "прежнюю гетьманщину, за Сагайдачного и Хмельницкого", и "веселые песни" [4, с. 328]. Гоголевский герой сближает события, стоящие друг от друга на большом временном расстоянии, а, следовательно, и сами времена: свое время, повествование о двух братьях и период казачества (а вместе с ним и рассказ о Даниле Бурульбаше и его тесте). Таким образом, в проанализированной нами повести «Страшная месть» наличествуют все признаки событийного типа сюжета, структурные единицы которого соединены причинно-следственной связью.

Следующим внутренним структурным элементом хронотопического анализа гоголевского текста является герой, художественный образ.

В сюжетном времени-пространстве гоголевские персонажи, являясь участниками событий, совершают поступки, рефлексируют, живут и умирают, но это время-пространство – не единообразная масса; в рамках его герои могут существовать как носители различных типов времявосприятия, – ведь сюжетный хронотоп подчинён задачам всестороннего изображения геройного мира. В том случае, если центральные образы несут идейную, символическую или аллегорическую нагрузку, они «изымаются» из временного потока произведения, могут противостоять его течению, управлять им. Литературные и мифологические герои, получившие широкую известность, существенно хронотопичны.

Однако далеко не всякий художественный образ обладает собственным хронотопом, большинство сливается с событийным хронотопом. В ключевые, переломные моменты времявосприятие героев может изменяться: персонаж, являясь носителем определённой концепции времени, может оставаться неизменным или вовсе не задумываться над проблемами времени и пространства, выражая, однако,

типичные для данной эпохи черты отношения к идее времени. В свою очередь, гоголевский сюжетный хронотоп захватывает героев, живущих в разных временах и пространствах, сталкивает их различные концепции времени, объединяя их всеобъемлющим хронотопом.

Осмысление категории «ритм», являющегося важным элементом внутривидовой организации гоголевского текста, также тесно связано с осмыслением времени и пространства.

Ритм проявляется на всех уровнях художественной структуры. Хронотопический метод рассматривает уровень композиционного ритма, являющегося иерархически самой высокой ритмической структурой.

Композиционный ритм является одним из способов упорядочивания: расчленяя на соизмеримые отрезки сюжетный хронотоп, он проявляется, прежде всего, в чередовании действий (динамических элементов) и описаний, размышлений (элементов статических). Примером такого ритма в гоголевской повести «Вий» может стать описание этапов жизни Хомя Брута.

Для создания пространственно-временной модели литературной реальности, позволяющей увидеть в ранних гоголевских повестях не «копию» жизни, а воссозданную жизнеподобную действительность, мы проанализировали, как воплощаются в структурных элементах текста аспекты времени-пространства объективной действительности (физический, культурно-исторический, мифологический (архетипический)), каковы специфические способы упорядочения созданного поэтического содержания. Важным для нас также было выявление соотношения хронотопа автора, героя (художественного образа), композиционного ритма и т.д., что, в сущности, определяет смысловой и структурообразующий (формальный) гоголевский поэтический комплекс.

Таким образом, хронотоп в гоголевских сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» служит важным инструментом анализа литературной реальности XIX в. Хронотопический анализ «украинских» повестей ведёт к эстетическим глубинам гоголевского текста. Ведь цель литературоведческого исследования заключается в осмыслении художественной реальности, в её интерпретации. Подобно тому, как литература выявляет в объективной реальности скрытый смысл и логику, литературоведение, осуществляя «перевод» образного содержания произведения на понятийно-логический язык, стремится к раскрытию глубинного смысла произведения через анализ закономерностей построения художественного мира; а «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [2, с. 49].

Духовное состояние гения, образ его мысли – это жизнь титана. Единожды сделанное Гоголем художественное открытие в литературе не поддается никаким жанровым классификациям и нормам – оно вне времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю.Я. «Страшная месть» в двух измерениях. Миф (или?) история / Ю.Я. Барабаш // Вопросы литературы. – 2000. – №3. – С.171-210.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб. : Азбука, 2000. – С.11-193.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. / Н.В. Гоголь – Т. 2. – М., 2006.–333 с.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. / Н.В. Гоголь – Т. 1. –М., 2006.– 333с.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. / Н.В. Гоголь – Т. 3. – М., 2006.– 293с.
6. Дмитриева Е.Е. "К вопросу "исторических неточностей" в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" // Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Первые гоголевские чтения: Сб. докл. / Под общ. ред. В.П.Викуловой. – М: 2002.
7. Звоняцкий В.Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души / В.Я. Звоняцкий – К. : Ликей, 1994. – 544с.
8. Карасев Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу / Л.В. Карасев – М., 1995.
9. Киченко А.С. Молодой Гоголь (истоки и пути эволюции ранней прозы) / А.С. Киченко – Черкассы, 2004.– 234 с.
10. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев – М. : Наука, 1979. – 303 с.
11. Лотман Ю.М. О русской литературе / Ю.М. Лотман – СПб. : Искусство, 1997. – 845 с.
12. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. — М. : Просвещение, 1988. — С. 251-356.

13. Муренина Е. К вопросу о современной рецепции Н.В.Гоголя / Е.К. Муренина – Русская литература.– 1998. – №4.– С.11-18.
14. Федоров Ф.Л. Романтический художественный мир : пространство и время / Ф.Л. Федоров – Даугавпилс, 1988.
15. Цилевич Л. Об аспектах исследования сюжета / Л.Цилевич // Вопросы сюжетосложения. – Вып. 5. – Рига, 1978.– С. 5-29.
16. Эпштейн М.Н. Панночки и Россия: демоническое у Гоголя / М.Н. Эпштейн // Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учебн. пособие для вузов. – М., 2006.
17. А.Ханзен-Леве. Гоголь: к поэтике нулевого и пустого места (Gogol Zur Poetik der Null und Leerstell) / А. Ханзен-Леве. – Дрезден, 1997. – Р. 356.
18. Peace P. The Enigma of Gogol. – Cambr., Mass, 1981.– P.289.

УДК 821.161.1: 82-31

РОМАН «МЕЛОЧИ ЖИЗНИ» А.Я. ПАНАЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Куянцева О.О., аспирант

Запорожский национальный университет

В статье рассматривается малоизученный роман А.Я. Панаевой «Мелочи жизни» в контексте русской литературы XIX века. Предпринимается попытка проследить традицию изображения «мелочей жизни» в творчестве Н.В. Гоголя, А.Я. Панаевой, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Чехова.

Ключевые слова: роман, проблематика, традиция, литературный контекст.

Куянцева О.О. РОМАН «ДРІБНИЦІ ЖИТТЯ» С.Я. ПАНАЄВОЇ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XIX СТОЛІТТЯ / Запорізький національний університет, Україна

У статті розглядається маловивчений роман С.Я. Панаєвої «Дрібниці життя» в контексті російської літератури XIX століття. Здійснюється спроба прослідкувати традицію відображення «дрібниць життя» у творчості М.В. Гоголя, С.Я. Панаєвої, М.Є. Салтикова-Щедрина, А.П. Чехова.

Ключові слова: роман, проблематика, традиція, літературний контекст.

Kuyantseva O.A. THE NOVEL «THE TRIFLES OF LIFE» («MELOCHI ZHIZNY») BY A. PANAEVA IN THE CONTEXT OF RUSSIAN LITERATURE OF THE XIXTH CENTURY / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

In the article the author determines not examined novel «The Trifles of Life» («Melochi zhizny») by A. Panaeva in the context of Russian literature of the XIXth century. The author attempts to retrace the tradition of representation of the trifles of life in works of N. Gogol, A. Panaeva, M. Saltykov-Schedrin, A. Chekhov.

Key words: novel, problems, tradition, literary context.

Имя Авдотьи Яковлевны Панаевой, одной из известных писательниц второй половины 19 века, к сожалению, на сегодняшний день является полузабытым, несмотря на то, что ее произведения публиковались в таких крупных петербургских журналах, как «Современник», «Нива», «Живописное обозрение», «Исторический вестник», пользовались широкой популярностью у современников писательницы, привлекали внимание литературных критиков.

На протяжении второй половины 20 века в литературоведении появился ряд работ, направленных на изучение феномена женского творчества, и определенное место в этих трудах отведено рассмотрению произведений, написанных А.Я. Панаевой. У.М. Долгих [1], К.С. Курова [2], В.В. Ученова [3] анализируют отдельные аспекты художественного мира писательницы. Однако проблематика романа «Мелочи жизни» не была ранее предметом специального исследования. Цель данной статьи состоит в том, чтобы рассмотреть малоизученный роман А.Я. Панаевой «Мелочи жизни» в контексте русской литературы XIX века.

В русской литературе изображение «мелочей жизни» традиционно связывают с именем А.П. Чехова. В.И. Кулешов называет М.Е. Салтыкова-Щедрина его непосредственным предшественником [4]. В.Я. Кирпотин отмечает, что М.Е. Салтыков-Щедрин обращается к теме «мелочей жизни», наследуя художественные открытия Н.В. Гоголя [5]. Однако, на наш взгляд, данная традиция включает и творческие находки А.Я. Панаевой.

В.Я. Кирпотин подчеркивает, что первым, кто «указал на важную роль объяснения мелочей жизни», был Н.В. Гоголь: «Салтыков-Щедрин примкнул к Гоголю и развил наследие своего великого учителя в стройное, подробно разработанное эстетическое учение...» [5, 375]. Автор романа «Мертвые души» говорит о необходимости показывать явления самые незначительные, но исключительно важные для реалистического отображения жизни. Он рассуждает о двух типах писателей, по-разному относящихся к своей профессиональной деятельности. Одни показывают характеры исключительные, «являющие высокое достоинство человека» [6, 250], и тем заслуживают себе славу «великого всемирного поэта» [6, 250]. Другие обращаются к типичным явлениям окружающей действительности и стремятся показать трагизм повседневности. Их цель заключается в том, чтобы в своих произведениях продемонстрировать «всю страшную, потрясающую тину *мелочей, опутавших нашу жизнь* (выделено нами – О.К.), всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земля...» [6, 251]. Именно так выстраивает свое повествование сам Н.В. Гоголь, не рассчитывая на признание со стороны читателей. Этот «современный суд» [6, 251], по мнению писателя, не признает, что «много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданыя...» [6, 251].

Подчеркнем, что В.Г. Белинский художественную значимость «Мертвых душ» видел в том, что писатель, уделяя внимание мелочам, сумел показать явления общенациональные, ибо именно в мелочах скрыты причины духовного обнищания Чичикова и помещиков. Критик отмечает: «Тем-то и велико создание «Мертвые души», что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение» [7, 159].

В сущности, на внимании к мелочам и «повседневным» характерам зиждились основы натуральной школы, активно развивающейся в русской литературе 1840-х годов. Появление романа Н.В. Гоголя стало мощным толчком для самоопределения и развития тех писателей, которые позже заняли ведущее место в натуральной школе. В.И. Кулешов отмечает: «Пережитые ими воодушевления от гениального создания Гоголя все они называли колыбелью своего гражданского и писательского рождения» [8, 24]. В 1845 – 1848 гг. появляется целая плеяда писателей, представляющих реалистическое направление русской литературы, среди них Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов, А.И. Герцен, И.А. Гончаров, И.И. Панаев и др.

А.Я. Панаева как одна из ярких представительниц натуральной школы, создавая роман «Мелочи жизни», также руководствуется этими принципами. Писательница открыто описывает в тексте те события, к которым зачастую не присматриваются люди: она показывает «самые неестественные, но ежедневно повторяющиеся явления», которые «не замечаются глазами привычными» [10, 156]. Н.В. Гоголь определяет задачу писателя точно так же: «дерзнуть вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи» [6, 251]. Отметим, что в этом романе воплотилась характерная особенность стиля А.Я. Панаевой – склонность к бытописанию. Новаторство писательницы заключается в том, что она осмысляет изображаемые «мелочи жизни» исторически, дает им социальную оценку. В.Я. Кирпотин главный недостаток творчества большинства писателей-натуралистов видел в том, что «они ничего не осуждали и ничего не поддерживали, у них не было идеала, который и не мог потому просвечивать сквозь воспроизводимую ими вереницу мелочей» [5, 378].

Роман «Мелочи жизни» был опубликован в журнале «Современник» в 1854 г. (№1 – 4) и получил неоднозначные оценки. Отдел критики журнала «Москвитянин» встретил выход первой части с интересом и воодушевлением: «вся эта часть написана очень умно и местами очень увлекательна» [12, 42]. Основным достоинством романа критика считает его «направление», приводя в качестве главной мысли отрывок из текста, посвященный размышлениям о том, как достигается в современном писательнице обществе «диплом наружно-светского человека» [12, 43]. А.Я. Панаева возмущена фальшивостью, низостью, пошлостью высшего света, обличительный пафос явно импонирует критикам журнала.

Статья, посвященная выходу второй части романа «Мелочи жизни», намного сдержаннее в похвалах. Главное недовольство автора статьи связано с воплощением женского характера (Элен), который получился излишне противоречивым и неестественным: «Между разнородными чертами ее характера, выражающимися в ее поступках, нет живой органической связи, потому она выходит не живым лицом, а автоматом, действующим по произволу автора» [13, 31-32]. Однако все таких же высоких оценок удостаиваются мужские характеры: «Самые мелкие черты жизни, привычек и склонностей фата средней руки подмечены и изображены с замечательным искусством» [13, 32].

Отдел критики журнала «Отечественные записки» тоже дал высокую оценку роману. В одной из рецензий основное внимание уделено разбору женских характеров Натальи Григорьевны и Елены Александровны. Критику импонирует затронутый в романе «женский вопрос», сожаление писательницы о том, что женщине «самостоятельной и с характером... никто не хочет простить... ни малейшей ошибки» [14, 58]. В этом-то, по мнению автора, и заключается главная идея романа, а «мелочи жизни», от которых страдают героини «от первого дня их брака и до последней страницы», «оказываются чрезвычайно важными вещами» [14, 57 – 58]. Охват действительности в романе А.Я. Панаевой настолько

широк, что критик приходит к выводу: «Соединяясь вместе, в одно целое, они («мелочи жизни» – О.К.) образуют ту огромную сеть, которая опутывает людей везде и всегда. Где же исход из этих «мелочей»? невольно спросишь – и отошлешь желающих познакомиться с романом к самому роману» [14, 58].

А.Я. Панаева в романе «Мелочи жизни» показала, как «мелочи» формируют стиль жизни и становятся причиной разрушенных, исковерканных судеб. В первой части показана жизнь в сиротском доме Ирины Андреевны Полосухиной. Писательница воссоздала образ самолюбивой хозяйки дома, которая не умеет заботиться о детях, не интересуется их содержанием, но носит маску сердобольной праведницы. Хозяйка умело скрывает от родителей своих воспитанниц «мелочи», пагубно влияющие на воспитание девушек. «Добродушным самохвальством, постоянными толками о доброте своего сердца, о своих благодеяниях, о сострадании к сироткам» Ирина Андреевна заставляла родителей «мириться с опущениями, каких было довольно в пансионе: по праву материнской любви к ученицам, она мало заботилась об удобном их помещении, о столе, даже о чистоте и порядке в доме» [9, 37].

Обе части романа объединены присутствием главной героини – Леночки, воспитывавшейся в этом доме. Читатель видит, как она взрослеет, как формируется ее характер, в котором явно прослеживаются черты «новой женщины». Постепенно девочка из Леночки вырастает в Елену Александровну или Элен. В характере девушки проявляются лучшие человеческие качества: искренность, непосредственность, грациозность, врожденное чувство вкуса, такта и гармонии. Выйдя замуж по велению сердца, она вскоре разочаровывается в муже и не находит в нем опоры, так как, в первую очередь, ей чуждо его стремление проникнуть в высший свет ценой унижений и подхалимства.

В романе формируется два противоборствующих «лагеря»: «новые женщины» (Лена, Наталья Григорьевна) и «лишние люди» (Анатоль, Брусков) противопоставлены «наружно-светским» [9,21] героям (Борис Федорович, Нестужев, гг. Валентин, Варвара Васильевна, Ирина Андреевна).

Истинную ценность жизни главная героиня видит в труде и самообразовании. Настоящим девизом могут служить ее слова, обращенные к мужу, Борису Федоровичу: «... я не хочу быть жалкой куклой, я буду жить, как следует порядочной женщине» [10, 154]. С детства Лена привыкла трудиться в пансионе, где «интересы были мелки и прозаичны; но деятельность кипела непрерывная...» [10, 155]. Борис Федорович, напротив, проживал жизнь в «бессменной праздности» [10, 155], занятый постоянными обедами, прогулками по Невскому проспекту и балами. Главное, что было причиной постоянных ссор молодоженов – это «пренебрежение Элен к некоторым светским мелочам» [10, 155].

К числу «светских мелочей» автор относит следование моде, которое требует полного соответствия внешности, манер и даже моделей поведения тем, которые установлены в высшем свете. В одном из отступлений публицистического характера, писательница углубляется в рассуждения о пагубном влиянии моды на женщин: «Женщина, признавшая над собой всемогущее владычество моды, представляет теперь явление столько же общее, сколько и печальное. Во имя моды она искажает не только наружность, но и душу свою. Одушевленная стремлением сделаться модной петербургской дамой, она подавляет в своей груди чувство жены, матери» [10, 157]. А.Я. Панаева осознает, что высший свет лишает женщину главного – возможности реализовать в кругу семьи. Занятая визитами и балами, женщина не может заниматься мужем и детьми, быть хранительницей домашнего очага: «Ей некогда читать, думать, заниматься детьми и хозяйством. В своей гостиной и в публике она беспечна, кротка, приветлива; домой она приносит скуку, желчь, скупость...» [10, 158].

Несчастливый брак – вот еще одна «мелочь», постепенно разрушающая жизнь героев. А.Я. Панаева изображает несколько семейных пар, ни одна из них не может считаться счастливой. Неопытность стала причиной влюбленности Элен в Бориса Федоровича, и ее тут же выдали замуж за абсолютно чуждого ей мужчину. Муж вскоре охладил к жене, не видя в ней стремления соответствовать высшему кругу, и девушка вынуждена была прожить пять лет, мучаясь от ревности и одиночества.

Павел Брусков (герой, в котором писательница воплотила образ «лишнего человека»), мягкий и открытый, не зная внутренней сути «светской девы» Варвары Васильевны, влюбляется в нее. Когда очарование молодости проходит, герой видит перед собой ленивую, эгоистичную и расчетливую женщину, абсолютно не заботящуюся о своих многочисленных детях. Брусков, будучи идеалистом, видит в жизни только хорошие стороны, но он «упадал духом, когда действительность являлась ему в мелочах, во всей наготе грубого эгоизма» [11, 171]. «Мелочи» разрушают семейную жизнь Брусковых.

В 1886 – 1887 гг. к теме «мелочи жизни» обращается М.Е. Салтыков-Щедрин, создавая сборник коротких рассказов с одноименным названием. Произведения А.Я. Панаевой и выдающегося русского сатирика сближает не только общность названия, но и родство тематики. Несмотря на жанровые различия, оба писателя стремились изобразить жизнь под углом зрения ее «мелочей» и «пустяков».

М.Е. Салтыков-Щедрин так объясняет необходимость обращения к данной теме: «в основе современной жизни лежит почти исключительно мелочь» [15, 11]. Во введении он поясняет, что, с его точки зрения, относится к мелочам, которые «как часоточный зудень, впиваются в организм человека, и точат, и жгут

его» [15, 16]. В первую очередь, это отсутствие у людей возможности свободно мыслить и трудиться. Не имея уверенности в завтрашнем дне, они находятся в плену мнимых страхов: «Нет места для работы плодотворной мысли, нет свободной минуты для плодотворного труда!» [15, 16] А.Я. Панаева в романе обращается к проблеме неразвитости, глупости провинциальных жителей, стремящихся внешне подражать столичным светским жителям. Писательницу волнует вопрос о праздности их жизни, протекающей в бесполезных занятиях. Так, описывая будничную жизнь сельской супружеской пары, А.Я. Панаева отмечает, что их семейное счастье было разрушено появлением в их окружении соседки, светской дамы. С тех пор их дочь была отправлена на учебу в Петербург, а жизнь родителей протекала без всякой пользы: Андрей Нилыч читал хозяйственную книгу, а Настасья Семеновна целыми днями распутывала запутанные нитки, «взвешивая и глубоко обдумывая каждое свое движение» [10, 165].

Еще одна «мелочь», о которой с горечью говорит М.Е. Салтыков-Щедрин, – образование: «сонливо и бессильно высыпают массы юношей и юниц из школ на арену жизни...» [15, 19]. Сатирика возмущает существующая система обучения в школе, которая построена на «выполнении буквы циркуляра» [15, 19] и потому не дает реальных знаний ученикам, не учит их мыслить. А.Я. Панаева тоже негативно относится к существующей системе образования. Писательница создает карикатурный портрет Сержа, мужа светской дамы Анны Ивановны. В детстве родители видели в нем будущего гения, лелея самолюбие ребенка: «Все преклонялось перед его умом, который почти весь заключался в необыкновенной памяти, усиленно напрягаемой разным заучиваньем и постоянно изошряемой домашними экзаменами» [10, 198]. Однако, закончив обучение в высшем учебном заведении, он с трудом мог определить круг своих научных интересов. Принимаясь за изучение любой науки, он не продвигался дальше начального уровня. Вначале знакомые даже подумывали, что он решил «написать диссертацию по всем областям человеческого знания» [10, 199], но вскоре стало ясно, что он просто не способен к научной работе. Писательница подчеркивает, что главный недостаток Сержа заключается в том, что «чуть касалось соображения... он делался самым тупым человеком» [10, 198]. Ограниченность, развитое с детства самолюбие, отсутствие пытливости ума – вот главные пороки ученой молодежи, по мнению А.Я. Панаевой.

Истинными знаниями и изощренным умом писательница наделяет «новых женщин» (Лену, Наталью Григорьевну) и «лишних людей» (Анатоля, Брускова), которые стремятся к самообразованию, много читают, ведут интересные беседы.

Следующая проблема, к которой обращаются оба писателя, – несчастливый брак. Причины его М.Е. Салтыков-Щедрин видит, главным образом, в том, что браки заключаются по расчету, а молодожены – абсолютно чужие друг другу люди, у которых нет общих интересов и занятий. Чаще всего они вступают в брак по неопытности, и их мечты о семейном счастье так и не воплощаются в действительности. Писатель отмечает: «Что может выйти из этого сожития? Что, кроме клетки, в которой сидят два зверя, прикованные каждый к своему углу и готовые растерзать друг друга при первой возможности?» [15, 19]. В романе А.Я. Панаевой также нет ни одного счастливого брака. Элен и Борис Федорович, Анна Ивановна и Серж, Наталья Григорьевна и Иван Матвеевич, Павел Алексеевич и Варвара Васильевна – все они несчастны в семейной жизни, вынуждены в свете играть роль счастливых семейных пар.

Одна из «мелочей жизни», рабами которой становятся люди, – это тщеславие и карьеризм. М.Е. Салтыков-Щедрин говорит о низменном человеческом стремлении отыскать «лестницу, которая ведет к почестям и власти» [15, 19]. Поднявшись по ней, выдержав все «щелчки» от «руководителей среды», человек вынужден «идеалы, свободу, порывы души» «принести в жертву рабству» [15, 19]. Героям А.Я. Панаевой также не чуждо стремление повысить свой социальный статус. Как уже отмечалось, многие герои ее романа проходят нелегкий путь для достижения «диплома наружно-светского человека» [9, 21]. Эти герои «не имеют от рождения никаких других прав, кроме сильной охоты да изрядного состояния» [9, 23]. Писательница делает ряд наставлений тем, кто встал на этот путь: «отречься от всякого занятий, обогащающего ум и сердце», «затоптать в грязь перо и книгу», «бросить навсегда мысль о сохранении своего личного достоинства, отдаться всему пустому тщеславию» [9, 23]. Подобный человек вынужден отказаться от привязанности к матери, избегать друзей «в шинели и фуражке» [9, 23], интересоваться «лошадьми, картами, злословием» [9, 23], льстить и унижаться перед сильными, а в любви руководствоваться холодным расчетом. Для А.Я. Панаевой очевидно, что тот, кому удастся «выбираться на видное место» – всего лишь «скелет, прикрытый модным платьем» [9, 23], потративший молодость на бесплодную борьбу. В свою очередь эти люди становятся «бичом кандидатов светскости» [9, 24], они обрушивают свой гнев на тех молодых людей, которые идут следом по этому пути.

В русской литературе вершиной изображения жизни сквозь призму «мелочей», несомненно, следует считать творчество А.П. Чехова. В его многочисленных рассказах мастерски представлена жизнь обычных людей и трагизм повседневности, это стало настоящим открытием русской литературы конца XIX века. М. Горький высоко оценил творческий метод писателя: «Никто не понимал так ясно и тонко,

как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни, никто до него не умел так беспощадно правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины» [16, 82]. В.И. Кулешов, говоря о творческом наследии А.П. Чехова, подчеркивает: «"Новую жилу" в этой эпохе (1880-х гг. – О.К.) поистине нашел молодой Чехов, с его бытовыми вещами, описанием «мелочей жизни», новыми формами выражения протеста против пошлости» [8, 285].

Таким образом, традицию изображения «мелочей жизни» в русской литературе возможно проследить на протяжении всего XIX в. Впервые к изображению явлений общенациональных сквозь призму мелочей повседневной жизни обращается Н.В. Гоголь в романе «Мертвые души». Новый принцип изображения действительности, основанный на внимании к мелочам, был воспринят писателями натуральной школы, активно развивающейся в русской литературе 1840-х годов. А.Я. Панаева, как одна из ярких ее представительниц, создает роман «Мелочи жизни», в котором все внимание сосредоточено на изображении трагических судеб главных героев, которых погубили мелочные интересы и устремления. Новаторство писательницы заключается в том, что она осмысляет изображаемые «мелочи жизни» исторически, дает им социальную оценку. Особое внимание писательница уделяет проблеме следования моде. Это стремление толкает многих героев на необдуманные действия, а самое главное – лишает героинь возможности быть любящей женой и матерью. В романе «Мелочи жизни» писательница обозначила те социальные противоречия, которые позже обличил М.Е. Салтыков-Щедрин в одноименном сборнике рассказов. Роман А.Я. Панаевой и сборник рассказов сатирика сближает постановка следующих проблем: отсутствие в людях стремления к труду; низкий уровень образования; ущербность института брака; тщеславие и карьеризм, как низменные человеческие стремления. Следовательно, новый принцип изображения действительности, разработанный Н.В. Гоголем, а также творческие находки А.Я. Панаевой и М.Е. Салтыкова-Щедрина предвосхищают художественные открытия реализма конца XIX века, связанные более всего с творческим опытом А.П. Чехова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долгих У. М. Жизнь и литературное творчество А.Я.Панаевой (1820-1893) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / У. М. Долгих. – Л. : ЛГПИ, 1977. – 19 с.
2. Курова К. С. Творчество А.Я.Панаевой в 60-е годы / К. С. Курова // Ученые записки КГУ: Язык и литература. – 1952. – Том XIV. – Вып. 1. – С. 39–58.
3. Ученова В. В. Звезды второй величины / В. Ученова // Степная барышня. Проза русский писательниц 19 века. – М. : Правда, 1989. – С. 5–21.
4. Кулешов В. И. История русской литературы XIX века: [учебное пособие] / В. И. Кулешов. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 624 с.
5. Кирпотин В. Я. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина / В. Я. Кирпотин. – М. : Гос. изд-во полит. литературы, 1957. – 592 с.
6. Гоголь Н. В. Избранные произведения / Н. В. Гоголь. – К. : Дніпро, 1974. – 502 с.
7. Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» : собрание сочинений : в 9 т. / [ред. М. Я. Поляков] / В. Г. Белинский. – М. : Художественная литература, 1979. – Т. 5: Статьи, рецензии и заметки, апрель 1842 – ноябрь 1843 года. – 1979. – С. 139–160.
8. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века / В. И. Кулешов. – М. : Просвещение, 1965. – 300 с.
9. Станицкий Н. Мелочи жизни / Н. Станицкий // Современник. – 1854. – № 1. – С. 13–74.
10. Станицкий Н. Мелочи жизни / Н. Станицкий // Современник. – 1854. – № 2. – С. 151–248.
11. Станицкий Н. Мелочи жизни / Н. Станицкий // Современник. – 1854. – №4. – С. 145–248.
12. Журналистика// Москвитянин. – 1854. – кн. 1 – 2. – №. 3 – 4.– С. 41–46.
13. Журналистика// Москвитянин. – 1854. – Т. 3. – № 9. – С. 28–36.
14. Журналистика // Отечественные записки. – 1854. – Т. 94. – кн. 5.– С. 45–74.
15. Салтыков-Щедрин М. Е. Мелочи жизни : собрание сочинений : в 20 т. / [под ред. С. А. Макашина, А. С. Бушмина, В. Я. Кирпотина, Е. И. Покусаева] / М. Е. Салтыков-Щедрин. – М. : Художественная литература, 1965.– Т. 16. – кн. 2. – 1974. – 390 с.
16. Горький М. А.П. Чехов : собрание сочинений : в 8 т. / [сост. Небольсин С. А., Ушаков А. М.] / Горький Максим. – М. : Советская Россия, 1988.– Т. 3: Рассказы (1916-1925). Очерки (1903-1904). – 1988. – С. 73–90.

**ПОГЛЯД АВТОРА ТЕКСТУ І ПОГЛЯД ХУДОЖНИКА
(НА ПРИКЛАДІ ОСОБИСТОСТЕЙ ВІКТОРА ГЮГО, ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
І ОЛЕКСІЯ ВЕНЕЦІАНОВА – ТРЬОХ СУЧАСНИКІВ ХІХ СТОРІЧЧЯ, ЯКІ
ЗАЛИШИЛИ ПІСЛЯ СЕБЕ ЯК ПИСЬМОВІ ТЕКСТИ, ТАК І ХУДОЖНІ РОБОТИ)**

Миронова Т.Ю., к. пед. н., ст. викладач

*Дніпропетровський національний університет
залізничного транспорту ім. академіка В. Лазаряна*

Тексти відбивають індивідуальність людини, що їх створила, як фото відображає зовнішність. Письмові твори є найбагатшим гуманним свідченням про тих, хто їх склав: хто що удавав – то стає значно видніше, ніж спробу надати обличчю деякий вираз на знімку. Для чого таке ставлення? Воно привертає увагу до робіт дійсно авторських, що є досягненням людськості. Більш за те, авторство є силою всеосяжною, якщо є повноцінним, простягається через часи, простори і держави. Одне із свідчень здійсненого авторства є гнучкий і чутливий, але людяно потужний плин зосередженості, який веде крізь складений текст. Тоді кажуть про авторський погляд. Дійсність писемної стихії в наші часи така, що ми часто можемо мовити лише про наближення напруги погляду того, хто пише текст, до інтенсивності дійсно авторської. Робота, яку ми розпочинаємо цими рядками, є частиною дослідження, що виходить декількома публікаціями.

Ключові слова: текст, авторський погляд, особистість письменника, авторство, погляд художника.

Миронова Т.Ю. ВЗГЛЯД АВТОРА ТЕКСТА И ВЗГЛЯД ХУДОЖНИКА (НА ПРИМЕРЕ ЛИЧНОСТЕЙ ВИКТОРА ГЮГО, ТАРАСА ШЕВЧЕНКО И АЛЕКСЕЯ ВЕНИЦИАНОВА – ТРЕХ СОВРЕМЕННИКОВ ХІХ ВЕКА, КОТОРЫЕ ОСТАВИЛИ ПОСЛЕ СЕБЯ КАК ПИСЬМЕННЫЕ ТЕКСТЫ, ТАК И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РАБОТЫ) / Днепропетровский национальный университет железнодорожного транспорта им. академика В. Лазаряна, Украина

Авторский взгляд в тексте является одним из компонентов состоявшегося авторства. Художественный взгляд и взгляд писательский имеют точки соприкосновения и свою специфику. В случаях, когда эти виды творчества соединяются в одной личности, тексты писателей приобретают особенные черты из художественного творчества. Однако развитый художественный взгляд не является компенсацией писательского, который требует своего развития. Проследить писательский взгляд через текст становится плодотворным элементом анализа, поскольку так открывается личность создателя текста во всей сложной гармонии или в своих трудностях.

Ключевые слова: текст, авторский взгляд, личность пишущего, авторство, взгляд художника.

Myronova T.Y. THE AUTHOR'S POINT OF VIEW AND THE ARTIST'S VISION (THE CASE OF V. HUGO, T. SHEVCHENKO AND A. VENETSIANOV – THREE PERSONALITIES WHO WERE CONTEMPORARIES IN THE XIX-TH CENTURY AND WHO LEFT AFTER THEMSELVES THEIR TEXTS AND WORKS OF ART) / Dnipropetrovsk National University of Railway Transport named after V. Lazaryan, Ukraine

The author's point of view is one of the components of the true authorship. The artist's vision and the writer's point of view have somewhat common dimensions, as well as they have differences. The cases when the writer and the artist is the same personality show that the written text gains, however the artist's point of view is not a complete substitute for the other. While tracing the writer's point of view, the research can get enriched in knowledge of the writer's personality. It is able to show the harmony and discord if there is some.

Key words: text, point of view, writer's personality, authorship, artist's vision.

Перед нами три унікальні випадки розвиненої людяності, яка зосереджувалась не лише в письмовому тексті, але і в художньому викладі особистого смислу на папері, полотні тощо. Нам пощастило знайти таких творців серед французів, українців і росіян. Можна було б додати й інших, з інших країв і часів, але, по-перше, бажалося зустрітися з між собою сучасниками, по-друге, потребувалися їх тексти лише в оригіналі, та, по-третє, прагнулось мати декілька їхніх (більш ніж десять) художніх робіт. Реальність зупинила на трьох представлених особах. На жаль, видання обмежує поліграфічними можливостями і не подужує збільшених кольорових ілюстрацій поглядів очей самих творців В. Гюго, Т. Шевченка та А. Венеціанова. Також бракує розмаїття наочного бачення поглядів персонажів з їх художніх робіт і цілих полотен та малюнків як свідчення зосередженої думки про життєві речі з боку їх авторів. Щодо текстів, ми їх вибрали прозові, обсягом (у кожного з трьох) повних десять сторінок. На тому, що саме за твір, не зосереджувалися, оскільки якості авторського погляду, які є притаманні певній людині, виявляються скрізь у текстовій тканині.

Для уточнення думки звернемося до порівняння і маємо спершу такий спрощений образ: всім дано розпізнавати почерк людини незалежно від того, який текст вона начертала, графічне мереживо передає неповторну індивідуальність. Текстова тканина є письмовим документом про людяність кожного. Саме таким високим свідченням про особистість є малюнок або живопис. У людей, кому було про що сповісти іншим, і малюнок і текст мають свої особливості.

Зазначасмо, що не варто тут думати про психоаналітичний підхід до текстів і малюнків. Таке ми не практикуємо і не беремо участі у віковій суперечці між тими, хто стверджував з одного боку: «Ви всі – продукти волі натовпу». З іншого, ті, хто вивчав Зігмунда Фрейда, посміхався: «Ні, в людях природа таке промовляє, що ви самі не знаєте, що приходить з якого боку». Ми залишаємося з тим, що досі є найчистішим і найвеличнішим: «Людина – то слава земного життя. З'явившись на світ, вона має ствердити своє велике призначення». Таке ставлення до життя і творчості втілювалось в особистості Марка Туллія Цицерона.

Мету даної публікації можна визначити як спробу конкретизувати прояви дійсного авторства, зокрема авторської гідності і авторського погляду, і прослідкувати їх зв'язки з рисами особистості, яка створила текст. Наочні результати можна очікувати при порівнянні життєвих просторів авторів (1), із перспективою їх письмового тексту (2), і їх здатністю до артистичного графічного або живописного зображення дійсності (3).

Тепер повернемося до нашого спостережливого знайомства з В. Гюго, Т. Шевченко та О. Венеціановим. Попереду слів про саме письменницький і художній погляд кожного із творчих осіб, скажемо про те, що впливає, визначає та спрямовує як перший, так і другий вид зосередженості творців. Це – авторська гідність. Її випромінюють як самі тексти, так і художні роботи. Враження про таку особисту силу додають слова про власне життя кожного із авторів нашого аналізу.

Відразу можна повідомити, що люди, які пройшли глибоку науку малюнку та живопису, пишуть тексти своєрідно порівняно з тими, хто себе не проявляє в мистецтві зображення. Тут справа не у розвинених руках. Вирішальним стає те, що навчання художній майстерності є надзвичайно копітка і тяжка праця, але така, що здатна дати надзвичайне піднесення від отриманого результату, що у свою чергу, потужно відбивається в особистому мисленні, від чого нелегко звільнитися, коли людина починає складати письмовий твір.

Не станемо згадувати про містичний талантизм. Ми вже в XXI віці, щоб усвідомити те, що було відомо ще в античності, та що ствердив своїм життям Марк Туллій Цицерон і відтворив Леонардо да Вінчі у живописі – немає міфів про надзвичайність, але є добрі вчителі та самовіддана праця. Результати говорять самі за себе.

Помітним стає ще одне обмеження. Не всі художники виходять в авторські письмові тексти. Виховане активне бачення художника має особливу ділянку в людській свідомості. Якщо креативний митець зміг з'єднати духовні сили письменства з активним художнім баченням, то вся його особистість розквітає. Він суттєво залишається там, де його духовність має більший простір: у письменстві або у живописі.

Можемо спостерігати певне ускладнення. Вчителів у нас багато як у письмі, так і художництві. А авторів? У дійсно великого вчителя і праця велика, коли він, як Аполлоній, відмовлявся працювати з учнями, чие мислення приймало руйнівний або саморуйнівний напрямок. Коли такі люди писали, їх тексти промовляли про руйнівні вади передусім. При першому прояві занепаду особистості великий Аполлоній безкомпромісно відвертався: творчість протилежна руйнації. Він плекав людей творчого та життєдайного мислення і з таким розумінням розпізнав здібності і людські якості Цицерона.

Так, якщо благодійний ланцюг «взірець творчої думки – молодий розум» не роз'їдався іржею ледарства, страху, брехні і словесного насильства, то мислення людини як у письменництві, так і в художництві підносилося на високий людський кшталт авторства. Тоді починали діяти сили духовної творчості, де-то фізичні сили бралися: усі компоненти істинного авторства спрацьовували у надзвичайній гармонії. Від плодів таких зусиль люди навкруги відмовлялися були просто не в силах. Так випрацьовувалась авторська гідність як художника, так і письменника. То найвища особиста гуманна сила і основа авторства.

У всіх трьох – В.Гюго, Т.Шевченка та О. Венеціанова – були, хоча на відмінних відстанях від дитинства, початкові взірці гідної думки, однак різною мірою. Всі троє відверто прагнули до навчання творчості. Всі троє були самовіддано працьовиті.

В. Гюго отримав перші уроки людської гідності у своїй родині, де батько був духовно (комунікативно і текстово) розвинена особа. В. Гюго був осяяний сполохом батьківського жагучого погляду, як сам писав, «героя, що вмів лагідно посміхатися». Тоді, коли батько і мати¹ порушили спокій своєї родини, навчився В. Гюго не відповідати руйнівними почуттями про те, що вважав святим. Він був осторонь шукати винних, а зосередився на тому, що робити йому самому: в чотирнадцять він вже знав, що має стати більшим ніж Шатобріан, який, відзначившись на війні, як і його батько-герой, вибрав залишитися гідним на людському шляху – через письмове слово. Школяр В. Гюго постановив або засвітитися в житті, як його маяк – Шатобріан – або залишатися взагалі «ніким». Ці посилання на власні спогади французького

¹ Погляд матері С.Гюго на відомих портретах незалежний і спрямований трохи вище, як-то над головами людей, може в її улюблені гори, про які в її житті так багато згадували.

письменника мають відношення до порівняння із часом особистого росту у Т.Шевченка, який пережив свої сімейні негаразди; із О. Венеціановим порівняння не проводимо, дитинство в нього не було розтурбоване.

Який смисл мають такі далекі екскурси до цілей нашої роботи? Прямий. Погляд, який сприймають від батьків у особистих обставинах і перш за все із атмосфери любові батьків між собою і до дитини, кожний носить у собі крізь все життя. Авторський погляд і погляд художника виростає із такої глибокої основи. Нашим трьом художникам-письменникам пощастило мати лагідні очі, які, за законами природи людської, навчили їх дивитися².

Отже, після батьківського погляду великою розвиваючою силою вважається погляд вчителя. У дванадцять років В. Гюго вже поза дому, і авторитетом для нього став дивний вихователь. Напутник був обізнаний з античної літератури та богослов'я та сильний духом, бо дерзнув скинути сутану, але не покинув працювати словом з молодими та чистими душою. Жвавість, цікавість та активність розуму були такими великими цінностями в його вихованні, що часом мужньої стриманості педагогу бракувало, а рука з величезною металевою табакеркою, як волання відчаю, опускалася на лоба тих, хто нівечив ледарством і розвагами навчання. Гюго вчився із задоволенням і отримував перші нагороди від академічного світу, куди дивак-вчитель виводив показувати своїх підопічних. Сам педагог визнав, що Гюго засвітив світило над його закладом, яке відтоді вже не згасало. Його виховання давало зірок. Його зусилля стверджували думку, що військова Франція програла, але творчість думки не зазнає поразки.

Тут зауважимо, фізичний жест з табакеркою не був регулярним биттям за всякчас для скорої науки. Звідсіля і погляд у паризьких вихованців був такий, що їх було гідно виставляти перед науковими світилами всієї нації. Очі молодих і зрілих спілкувалися, а після того юного В. Гюго запросив до дому академік-земляк. Він випромінював своє життєлюбство, розповідаючи про яблука, які сам для задоволення вирощував. Педагоги в житті В.Гюго дотягували поглядом юнака до свого рівня. Приниження не було³, і Гюго не пережив зневаги до себе, так само письменник не принижував нікого в своїх текстах і на своїх малюнках.

В. Гюго не був із бідної родини, однак людська якість плакатися про брак багатства не прямо витікає із незабезпеченості. Тема грошей не боліла вічною раною у житті В. Гюго, тим більш він її не роз'ятрював ні у творах, ні на малюнках. Для нього, який теж з різних причин і в різних обставинах мав замислюватися, на що жити далі, стримана матеріальна ситуація була станом, який негідно виставляти перед іншими. Від цього в текстах і малюнках погляд В. Гюго не зупинявся на прикметах бідності і не висвітлював принизливу убогість. А якщо у письменника йшлося про бідних та заможних, то без ревного контрасту і без смакування⁴.

Навіть сімейні непорозуміння серед батьків В. Гюго, які часом не знали, хто кому достовірніше докоряє за коханців, а також повторення сімейного розладу у власних відношеннях з мадам Адель Гюго та Жюльєстою⁵, не зробили і цю популярну серед французів тему точкою болю для автора-письменника та художника В. Гюго. Не було ані сліз, ані злості. В. Гюго на сторінках тексту та на малюнках не зводить з долею рахунки. Авторство у В. Гюго не для цього. Якщо його персонажам не щастило у стосунках, то у В. Гюго це виглядало поряд із власним вибором цих людей, який письменник поважав.

Не було у В.Гюго якоїсь маленької непомітної радості, або веселощів з приводу зовнішніх вад у персонажів. І це у автора, який змалював і горбаня, і знівченого⁶, і бідну красуню, що продає своє волосся та зуби... У кожному разі велич людська переважала і створювала завісу болісної поваги.

² Дитина першого року життя не може сама зосередити погляд на речах. Вона, якби очима слідкує за поглядом матері або батька, з ким вона відчуває найщільніший емоційний зв'язок (Піаже). То дуже потужна стежка у свідомості, яка прокладається незалежно від нас.

³ Жодний персонаж як на портретах, так і на фото, пов'язаних з життям В.Гюго, не мав приниженого погляду, не було й фальшивої гри створити «вираз обличчя». Траплялось Жюльєтта виглядала сумною, а мадам Адель була холодна та гордовита, проте В. Гюго здавався завжди людиною, яка зосереджено мислить і готова діяти.

⁴ Є картина В. Гюго з бідними дітьми. Там ніщо, крім дитячих поглядів та нахилу голови, не натякає на їхні злидні. Усі чисті, одягнені не гірше наших сучасних школярів, зачесані і ввічливі. Письменник уникає пози «добра дядька, який дає цукерку», а став на підвищенні, як той, кому все видно, та який не відхиляє зніяковілих очей, щоб уникнути проблеми. Щодо дитячих поглядів, там прірва болю, підкори, слабкості та безнадії – той зміст, який вони встигли пізнати з перших років свого життя.

⁵ Є декілька фотопортретів Жюльєтти Друе в різні роки життя. На них виглядає жінка, яку все ще бажалося пам'ятати. На останньому фото вона вже після смерті В. Гюго: «виходу» погляду до людей немає, вона вся десь у своїх думках, там, де вважала, має бути.

⁶ Є малюнок «Людина, яка сміється», виконаний В. Гюго. Дійсно, обличчя персонажа деформоване, але не більше, ніж грим клоуна у цирку. Голова впевнено піднесена, очі не відвернуті і не опущені, вони прямо дивляться на той жах, яких викликає таке обличчя в очах людей, хто його бачить. Погляд промовляє: «Мені не страшно бути таким, а що вже тоді може бути страшним?».

Однією із прикмет зрілої людської і авторської гідності є те, що людина не підпускає до себе неправду в жодному вигляді, навіть у думках, із самим собою. Це цілковито про В. Гюго. У письменника не знайдеш, що його персонаж замислює неправду: письменник не веде свій погляд через ступені задуму одурити. Навіть якщо його персонаж робить офіційно незаконний вчинок – тікає із каторги, то перед цим він рятує життя солдата, а те, що сам зникає, залишається як велика таємниця, яка ніяк не оспівується як героїзм або великий розум і фізична спритність.

Розуміння текстів вибраних нами особистостей є підготовлений читанням багатьох їх робіт, але детальний аналіз авторського погляду у тексті здійснювався в межах десяти сторінок оригінального авторського тексту. Таке вивчення властивостей тексту В. Гюго дало наочну картину, що є можливим та що є нереальним для цього автора. Такі рамки є свідченням активності, або «роботи», яку виконує його авторська гідність, що можна образно висловити як: «одному бути – на інше не розраховуйте ніколи, інакше я сам себе не буду поважати».

Продовжуючи про вплив вражень із особистого життя, які або стримують, або підносять авторський погляд і художника, і письменника, про О. Венеціанова за тими ж, тільки-но пройденими етапами, можна стверджувати, що свою долю, складаючи погляд, кожний починає виписувати дуже рано.

Від батьків О. Венеціанов отримав здатність дивитися на життя відверто, спокійно, зосереджено, на відстані своїх справ, біля одного-двох співрозмовників, максимально через одну кімнату⁷. Такий був стиль зовні неясного життя, стриманого та терплячого. У дитинстві О. Венеціанова було багато рослин, кущів, квітів, якими торгувала родина, на які приходили дивитися покупці і всі розмовляли про це та малювали уявою, що має вирости.

Те, що визначило людську та авторську гідність О. Венеціанова, можна стисло висловити як: він вмів бути щасливою людиною в спокійних і повсякденних обставинах. Можна про цього автора багато писати, віддаючи шану його людській гідності, але для цієї публікації та за спрямованістю на авторський погляд маємо загострити увагу на розумінні О. Венеціановим, що немає межі, яка відкидає живописця та рисувальника від письменника і навпаки. «Художник є те саме, що й письменник, який має свої думки подавати ретельно, красно, із розумом і правдою та із спрямованістю на добро. Як творець тексту пісні, мадригалу або поеми, однаково і дисертації та інших речей, правиться цим, так і живописець, починаючи з того, що захоплюється мініатюрними видами і портретами, до того, хто створює вікові творіння. Врівень художник і письменник, як тільки освічені в науках і житті, стають витонченими, і їх творіння отримують повагу» [переклад наш –1, с. 46]. Поєднує художника і письменника те, що в цих людських проявах «аматорів немає», є лише ті, хто «самовіддано любить» і мужньо працює. А коли пером або «пензлем водять злидні» та залежність від інших, це завжди помітно на поверхні: «як-то наш брат починає відшукувати міни, які подобаються близьким та знайомим» » [1, с. 46 -68].

Тарас Шевченко в перші роки був омитий хвилиною сімейного щастя. Не треба штучно притягувати про кріпацтво, то було поза полем зору маленького; не варто підводити соціальні основи про класову нерівність, світова наука каже, що в перші роки дитини щира людяність і взаємність батьків переймаються як великий зігрівуючий сполох через усе життя [10 ;11]. Для Тараса більш значущим стало те, що батьки були осяяні своїм щастям, у своєму власному домі, ділили власну їжу та були задоволені бачити один іншого і випромінювали свою радість навкруги. Це мало глибинний відбиток у свідомості Т. Шевченка, задало смак поєднання у спілкуванні жінки і чоловіка. То виточило його погляд на жінку,

⁷ Однаково гідно, відверто і стримано дивляться з портретів очі всіх жінок із життя О. Венеціанова. Такому погляду навчилася і маленька дівчинка-кріпачка, яку взяли у дім для молодшої доньки Феліцати (ім'я, від італійського «щастя») і до якої ставилися як до рідної.

Очі його самого, лише за одним автопортретом, дуже уважні, зосереджені, та мужні. Немає нічого, що викликає жалість або потребує співчуття. Проте у художника в час написання портрету були неприємності: він зламав праву руку, мав її обмежені рухи та нечутливість до витонченої роботи, що було рівно трагедії, і вже тоді він працював лівою. Гідний погляд його учня-кріпака Г.Сороки, вихоплював вірно те, що було головним про художника. Знаючи це, йому О. Венеціанов дозволив писати свій портрет.

Нехай відкине той критик свої слова, кому бажалося приписати О. Венеціанову потребу лакувати і прикрашати дійсність. Там де було погано з людським поглядом, художник гордошів та гідності не підмалював. Є характерний погляд у кріпачки, яка прагне зрозуміти справу, і їй це важко; ще є та, яка неприємно слідує за роботою та задоволена поміченими недоліками та інші персонажі, які далекі від ідеальних. Проте тим, що відхилялося від людської гідності, майстер не смакував.

Особливо вартий уваги живописний сюжет про силу погляду художника-вчителя. Тут всі етапи духовної будови, до якої закликає дітей дорослий, та що має відбутися у «прямому дотику», як руки святих в роботі М. Анжело. У О. Венеціанова малих веде за собою погляд зрілої людяності: наївні очі поступово, в залежності від віку та інтенсивності думки на обличчі, прояснюються та «відкриваються». Можна тільки захопитися, як на цьому полотні О. Венеціанов малював пізніші слова психолога Піаже, в яких не тільки про контакт погляду дорослого та дитини, але і про силу жесту. Рука, пальці дорослого вихователя є продовженням, його погляду, який той передає дітям [2;10;11].

коли вона йому подобалася. А Тарас Шевченко вмів дивитися на жінок. Можна тільки вигукнути, що то за шкода, що неможна показати погляд всіх жінок, яких він малював.

Він глибоко заглядав у вічі, настільки, що його шляхетні молоді замовниці цього не витримували. Вони його до себе не допускали і в самозахисті «зачиняли погляд». Коли вони робили це дуже відверто, Тарас їх садовив трохи вбік, але погляд залишався замкнутим. Що було, то було: жодна з молодих жінок його погляд не прийняла. Поставав великий бар'єр, їм було страшно, вони відчували чуже, сумнівалися в собі, їм це духовне зближення було непотрібне. Однак декілька літніх жінок дали «відкритий» погляд, то були вже як-то очі матерів і бабусь. Вже інша справа, що одна дивилася, розглядала Тараса, дивувалася дещо на відстані про майстерність, вміння працювати і те, ким він був, з яким акцентом він розмовляв. Друга була дружньою, доброю до нього, як до своїх численних синів, жаліла одинака у світі та уболівала за нього. Третя дивилася із повагою та сумом. А що його молодесенька натурниця, прототип персонажа в «Художнику»? Вона не була замовницею, вона була Тарасовою ніжністю. А Лікера, кругітка? Вона стала відчаєм старого Тараса Шевченка: не було там в очах любові, бо молодицю так й розтинала хитрість. Художник їй в вічі не дивився, там не було чого шукати. Тарас–художник тільки сумно споглядав на її шию, підборіддя, може, рот. Всі смугляві неслов'янки дивилися однаково невиразними очима, як горіхами. Тарас Шевченко їх не розумів і не приймав.

Після спостереження за поглядами портретних жінок роботи Тараса Шевченка на фабульні очі вигаданих героїнь дивитися нецікаво. Серед шляхетних замовників-чоловіків були два «відкритих» погляди. Один чоловік, цілковито впевнений у своєму становищі, прямо промовляв Тарасу своєю зовнішністю все, що думав про нього. Добродій поважав майстрів, але на місце Тараса ніколи би не став. Актор Щепкін не затуляв свою душу, затуманюючи погляд, у нього були старі очі, що розуміли в житті все, він стільки всього зображав, що мав силу відверто позирати на життя, він дивився як надійний брат. Усі інші портретні чоловіки були люб'язні і гідні, вони написані з повагою, але контакту погляду з художником не помічалось.

Цілковито впевнено можна стверджувати: Тарас Шевченко був значний живописець. Він всі відтінки ставлення до себе, навіть гіркі, охоплював і думкою, і навченим та чутливим поглядом художника. Т. Шевченко отримав людяне спрямування очей з малоліття, і воно вело його до життєстверджуючого, красивого і теплого. До цього його свідомість прагнула потужно, шукала і знаходила нечасто.

Запала в Тараса «божа іскра», а протримала і підігріла її наука у К. Брюллова. Погляд від інших вчителів був іншим і менш визначальним. Якщо згадати про перших вчителів слова, то з такими Тарасу Шевченку не пощастило: слова науки йшли болісно і сухо; за слова били; слова витали в хмільних парах, згодом словами стали лаятися в родині, ними брехали, а малий хлопець пішов словами заробляти гроші над покійниками.

Від таких слів відвела кам'яна та металева краса казкової столиці. Слова так не підносили, як розбурхували витончені витвори, від яких немає сили відірвати очей. Очі дивилися, душа тремтіла, а руки почали виводити графічні форми. Тарас переносив красу в свою душу. Краса його привела до майстрів. Краса зустріла благородство, душевна гідність майстрів дала волю. Без волі для художника немає творчості, це знав славетний Карл Брюллов, який був вихований на найкращому із Італії.

Думка Тараса проростала із краси, із тяжкої праці для неї. Взірці мислення і ставлення до життя давали духовно розвинені люди, вони розмовляли російською, а Карл – ще й з невловимим подихом дивних країв. Тарас починав мислити думками своїх вчителів. Але мова його духовного становлення, яка пробуджувала думку, була іншою ніж та, що легко з почуттями йшла з нього самого із дитинства. Українською, що була спаяна з «божою іскрою», не розмовляли про речі такі значущі для художника. Тарас більше мовчав. Коли починав говорити, то ті, кого він обожнював, злегка щулилися: він говорив нечисто, не тримав тон: то був занадто ввічливим, то різко фамільярним.

Тарас умів дивитися в обличчя і помічав багато прикмет ставлення до себе, і його душу роздирало: одне підносило, друге пекло. Писав на самоті. Потім читав – його слухали. Співав пісні душевно, і шляхетні часом плакали. А спілкування віч-на-віч давало розпач: він залишався чужий.

В слова вливалася гіркота, і поетичну тугу полюбили українці і затужили разом, заплакали і застраждали, клянучи і закликаючи: їм були потрібні слова про їх страждання. Коли шукають мову про страждання, то думка не знаходить, як із них вийти. Тарас Шевченко відчув, що його сум потрібен і, ставши грізним, в запалі, образив жінку, Царьову дружину, хоча то був сумнівний шлях для політичних з'ясувань. У Тараса в думці не лягло різниці. І він зруйнував свою свободу, до чого його привела краса і зусилля Карла Брюллова: адже картину, яка дала волю, згодилась придбати царська родина. Тарас знав, що він сам відкинув щастя, що йому дав бог, як він писав. Настав час поту, лайок і бійок на іншій службі.

Щодо погляду очей самого Шевченка, то можна розглядати його автопортрети, бо він себе писав часто, для позування самому собі, для уміння. Погляд виписував такий, як в дзеркалі, бо на людей Тарас Шевченко так не дивився. Звідкіль знаємо? Є ще фото. Таке, де добродій Тарас Григорович у білому

костюмі. Фотографія в той час була життєвою новиною, і, з великою цікавістю сівши перед апаратом, Тарас вдивлявся не як позуючий клієнт, а той, хто вгледів щось потрібне: око уважне і потужне, думка працює так, що він весь у цьому погляді, сама хвиля уваги, здавалося, що зніметься із стільця. Таким власне й був Тарас Шевченко, що вмів робить майстерні речі і цікавився життям. З цього фото Т. Шевченко пізніше зробив олійний портрет, але погляд змінив на втомлений і нещасний: так його сум і туга пересилили. Цей вторинний і нерадінний портрет деякий час прикрашав державні гроші наших днів. А дійсний, цікавий, енергійний Тарас залишився на фото⁸.

Умовно вибрані для нашого аналізу десять сторінок прозового тексту Тараса Шевченка виявили особисті риси, що загострили його писемницький погляд на певні речі. Перші життєві враження, які ми згадували як «божу іскру», або погляд від батьків, на тлі подальших життєвих страждань залишилися пекучою раною, оскільки Т. Шевченку так не вистачало особистого щастя. Скритий біль давав себе знати час від часу і виливався в текст. Тоді персонажі письменника починали говорити знайомими «родинними» словами, в тому ж тоні, з такими ж жартами і задоволенням із чаркою та хлібом, які замкнулися у пам'яті Тараса у колі щасливих людей, що збиралися вдома після роботи і були раді своїй спільноті, настільки задоволені бачити один іншого, що, за спогадами самого письменника, не спішили перейматися тим, що їх люба дитина десь далеко і до ночі заблукала.

З дещо молодецьким солодким смакуванням Т. Шевченко, вже визнаний і впевнений в своїй освіті, писав про чарку після чарки, які тяглись нескінченим рефреном, поєднуючи фрагменти сюжету.

Тарас Шевченко як зрілий літератор і досвідчена людина звертався до проблем свого часу і мужньо їх осмислював. Проте, письменник не стримав захоплення поглядом у своє дитинство і не спинив себе, коли далекою луною відгукнулося у його тексті якесь первісне задоволення собою, малим, «кубічеським», звісно, сильним, за те, що часто бив малого, худенького сина своєї мачухи, такого ж бідолахи, яким сам став дуже скоро. Образити меншу і слабшу дитину і роз'ярити батькову дружину виглядало як мале геройство.

Дорослий Тарас Григорович Шевченко не зникнув у своєму тексті, описуючи свій малечий подвиг «збрехати» братові, щоби додати до власної поважності. Це виглядало як відбиток примітивного спілкування родичів із дітьми, коли тих виховували «обдурюючи», бо вони були малі.

І, нарешті, стримуючи приклади, Тарас Шевченко, вже вільний і майстерний столичний живописець, був майже романтичним персонажем у дівочих мріях, міцний і басовитий, що у співі розбурхував душі, раптом голосом із свого кріпацького дитинства вихоплював, як жінка у сварі, фізичну ваду свого персонажу і розповідав про це.

Тарас Шевченко, людяний і благородний у живописі, ствердив себе у спілкуванні із великими майстрами. Проте з ними художник страждав над кожним словом, яке ретельно і болісно шукав, вимірював, бо говорив російською. Т. Шевченку бракувало великого вчителя, який би говорив українською, того, що після батьківського погляду, став би опорою, взірцем й мірилом.

Так ми розглянули особистості авторів, три долі, що розкрили збіжність, яка сприяє авторству, так і різницю, що ускладнює його.

Як дивиться художник на свій задум? Осмислення розгортається миттєво й багатомірно: він проходить думкою перетікання форм, до того ж визначить симетрію, відчує себе відносно потоку світла, пересвідчиться з фактури речі і т.д. У цьому плині думки й відчуття певні складові дещо переважають і стануть головними, на них людський досвід митця робить акцент... Коли художник береться писати, художнє мислення присутнє і збігається із зусиллями творити текст.

Як виглядає художник В. Гюго у своєму творі, з якого ми вибрали десять сторінок для щільного аналізу?

Гюго зі змістом тексту працював, як Господь Бог з Землею: на діляночку землі він помістив людину. Гюго оцінював як живописець місце. Він вже відчув, що більше, а що менше, що є твердим, а що прозорим, що відразу потрапляє в око, та як все разом виглядає. Він, як навчений художник, що знайшов свій ракурс, не «бігав» пагорбами і не «сягав» у прірви відчайдушно, від чого можна було б стомитися, читаючи із перших сторінок. Письменник ніби розкривав альбом пейзажів: ось перший вид, тепер другий, і третій... А пейзажі скомпоновані розумно, як натюрморти на столі. До того ж дав він відчуття насиченої дії: зробив там все, мандруючи: знав висоту і глибину, і паралельність, і хвилястий рух, і сонце вивів, й насунув тінь, і прохолоду дав, та й вологи підпустив, і каменем прогуркотів, і вивів потім на

8

Неправильно вважати, що то Тарасова особиста риса, насуплєність, яку побіжно, злегка можна побачити в очах «Кобзаря» на усіх численних його портретах і фото. Є портрет, який він, щасливий на мить, створив і призначав жінці, з якою спілкуватися давало натхнення і повагу до себе. Тарас Шевченко бачив свої сяючі очі у люстрі, він хотів бути таким для цієї жінки, надсилаючи крізь версти свій закоханий погляд, додаючи до своїх іскрих портретних очей слова прагнення, надії і лагідності, які були написані у листі.

м'яку землю. Дерев було або багато, або вони розсіялись одне за одним; там – свіжий ліс, а тут стара крихка дошка. Примітно, що пройшовши все, читаємо далі легко і без нудьги.

Гюго вів свій персонаж, і як Всевишній, нахилився, щоби вивчати, що там буде далі. Крокував самотній, але були прикмети, що інші навкруги, і як то характерно для людей, вони потребували як молитися, так і розважатися. Один лише натяк з'єднав людську натуру крізь життя. Персонаж прагне до землі, бо з нею благоденство. Дав автор вимір часу, прикмети давності перед очима.

Гюго тримає всі події у полі зору, як Господь бог чи режисер, хто знає і початок, і кінець життєвої вистави. Портрети не малює побіжно, то інша справа, для якої інше місце... Письменник Гюго контролює виклад змісту і між рядків, і між абзаців, і серед глав. Загальне враження від тексту – врівноваженість, розміреність і доцільність як світу неживого, так й одухотвореного. Ще багато цікавого відкриває текст В. Гюго, але і автор слова, і картини нам вже помітний, а погляд ми прослідкували.

Що видно від художника О. Венеціанова в рядках його письма? О. Венеціанов був така особа, яка чітко визнала свій життєвий простір, за його межі не виходив. Писав не просто так, заради діла. Він всюдисущим не витав над своїм текстом. А сам був там, серед подій, бо, як художник, усвідомлював прямий потік активності від себе до роботи. У своєму тексті О. Венеціанов розміщав думки, як гіпсові деталі композиції, всюди у порядку – або важливості, або привабливості, а часом за порами року тощо. Розклавши все, він точно бачив, про що мовив. Красивощів у тексті не було, слів небагато, але менше не скажеш. Кольори й настрої О. Венеціанов залишив для картин. Була у майстра деяка дошкульність: серед доречних точних слів раптом зменшував предмети до «предметиків», «дрібничок».

Де є художник у письменника Тараса Шевченка? Через текст Тарас йде як живописець у своїх емоціях. Якщо складав пейзажний краєвид, то виділялось щось привабливе й загорнуте в деталі, що в цілому створювало коло мальовничої композиції, замішаної на якомусь почутті. Повіяла інша туга, вже інше полотно малює. Було й таке, що речі, виставлені в більшому колі, вміщали менші, теж замкнуті. Навіть в рухах викреслювалась замкнута остаточність: «пішов-прийшов», «туди-сюди». Портрети або швидко накидає, як відмахнувся, бо натура не до смаку, або вже вимальовує в деталях, та часом із словами, які вхопив десь від манерного клієнта. Тарас-письменник не кликав за собою, а сам уносився то тут, то там. То що вважалось ниткою сюжету, було слабе, ледь стримувало текст.

В. Гюго – француз, із того покоління, яке пішло війною на Європу, але він сам сповідав гармонійний дух та з ним залишився для всього світу, О. Венеціанов – онук грека, який чесно, розумно і у доброму ставленні закріпився на російській землі і її прославив, Т. Шевченко – українець, якого зростила українська батьківська ніжність, російський, хоча десь і французького походження, працьовитий, самовідданий розум і італійський смак його вчителя К. Брюллова. Авторство, до розуміння якого ми намагалися сьогодні додати думок, немає меж, оскільки синонімічно якості бути людяним, тим самим розумним, творчим та красивим; М.Т. Цицерон бачив над кордонами та мовами. Гуманіст А. Маслоу [9] дав основу для аналізу явищ серед людей, який в нашому випадку виявився продуктивним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Венеціанов А.Г. Статті, письма, сучасники о художнику / А.Г. Венеціанов. – Л.: Искусство, 1980. – С. 391.
2. Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т.4. Детская психология / Л.С. Выготский // Под ред. Д. Б. Эльконина. – М.: Педагогика, 1984. – С. 432.
3. Гюго В. Отверженные [Печатается по изданию Ленинградского газетно-журнального и книжного издательства 1947 г.] / В.Гюго. – Київ. : Державне видавництво дитячої літератури УРСР, 1960.
4. Миронова Т.Ю. Погляд людини як загальне поняття про важливий механізм життя та погляд автора в плінні творчого письма/ Т.Ю.Миронова // Вісник Житомирського державного університету ім. І.Франка. – 2009. –№ 43. – С. 199-212.
5. Національний музей Тараса Шевченка: [Альбом] / Упорядник Андрущенко Т. та інші // Т.Андрущенко. – К.: Мистецтво 2002. – С. 224.
6. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: Кирилюк Є.П.(голова) та інші. / Т.Г.Шевченко. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 400.
7. Bakeman, R., and Adamson, L., 1984, "Coordinating Attention to People and Objects in Mother / Infant, Peer / Infant interaction", Child Development, 55, p. 1278-1289.
8. Hugo, Victor, 1900, Les Misérables. Cosette. J.Hetzel. Libraire – Éditeur 18, rue Jacob, 18. – Paris. 1900. – С. 299.
9. Maslow, A, 1993, "Peak Experiences in Education and Art". / A. Maslow // Human Values by J.Zaitchik and R. Wiehe. Brown and Belchmark. – New York. – P. 530.

10. Marcel, Cordier, 1985, Victor Hugo. Homme de L'est. Édition Pierron, 1985. – P. 460.
11. Piage, J., 1923, Le langage et la Pensée chez l'enfant, Neuchâtel-Paris. Delacheau et Niestlé. – 1923. – P. 325.

УДК 821.161.1:82-311.1

ДУША И ДУХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. РАСПУТИНА

Муравин А.В., к. филол. н., доцент

Запорожский национальный университет

В статье предпринята попытка проанализировать проблему веры и неверия в произведениях В. Распутина. Писатель прикоснулся к постижению традиционных для русской литературы духовных истин, освоил новые эстетические средства, соответствующие выражению этих истин.

Ключевые слова: нравственность, душа, вера, дух, одиночество, религия.

Муравин О. В. ДУША ТА ДУХ У ТВОРАХ В. РАСПУТИНА / Запорізький національний університет, Україна

У статті здійснена спроба проаналізувати проблему віри і невіри у творах В.Распутіна. Письменник звернувся до традиційних для російської літератури духовних істин, освоїв нові естетичні засоби, які відповідають вираженню цих істин.

Ключові слова: моральність, душа, віра, дух, самотність, релігія.

Muravin A.V. SOUL AND SPIRIT CONCEPT IN WORKS OF V. RASPUTINS / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The article is the attempt to analyze the issues of faith and the lack of faith novels by V. Rasputin, since the writes analysis has tried to unveil the spiritual truth typical for the Russian literature, and has been a success in mastering novel aesthetic instruments necessary to represent the truth mentioned.

Key words: morals, soul, faith, spirit, loneliness, religion.

В. Г. Распутин создал, кажется, менее многих писателей-современников: его собрание сочинений уместилось в трёх томах, а собственно художественные произведения составили лишь два из них. Но все – шедевры, обеспечившие писателю право почитаться классиком русской литературы.

Как у всякого художника, не отступающего от правды жизни, у Распутина, пишущего о народном бытии, нет иллюзий относительно этого бытия: он смотрит на мир деревни жёстко и всё видит без искажений и прикрас. И сам разъясняет это своё свойство: «Народопоклонство – тоже русская черта, но холодное и бездушное обожествление народа никогда и ничего утешительного к его судьбе не добавляло» [4, 87].

Психологически точно и объёмно писатель исследовал распадение родственных уз внутри крестьянской, некогда морально здоровой, многочисленной и крепкой семьи («Последний срок»). Потом настал черёд рассказа о том, как рушится, уходит под воду сам трудовой стародеревенский мир с его вековыми нравственными и духовными устоями («Прощание с Матерой»). Рушится задолго до естественного «последнего срока» - под натиском ретивых, да неграмотных хозяйственников. Распутин продолжал бить в набат. После этих произведений в критике нашей было сказано много верного о превосходно выписанных образах деревенских старух, о художественном воплощении в них веры и народной мудрости. Что и говорить, распутинские старухи стали хрестоматийными, но как-то для иных авторов они заслонили главное: В. Распутин – не певец уходящей деревни, а художник сложнейших, драматически-острых конфликтов современности. И читателю дорог его страстный патриотизм, радеющий о нравственных и духовных основах нашей сегодняшней жизни.

Ни одно выступление В. Распутина не проходило без сочувственных, серьёзных и многочисленных откликов. По его произведениям ставятся спектакли и снимаются фильмы. Но это ещё не значит, что его всегда понимали. В начале 80-х писатель опубликовал небольшую подборку рассказов: «Наташа», «Что передать вороне?», «Век живи – век люби». Все критики, писавшие об этих вещах, почувствовали, что с ними в творчество писателя пришли совершенно новые мотивы и настроения. Появился сосредоточенный интерес к подсознательному, инстинктивному началу, к неразгаданным тайнам человеческой души. Правомерен ли такой интерес для социального писателя, для художника-реалиста? Впрочем, от художника требуется не одна только публицистическая декларативность, но выражение духовной истины в художественной же форме. Должно сознавать: обычных средств традиционного реализма для того неостанет. Кажется, сам Распутин ощутил их исчерпанность в собственном

творчестве. В своих рассказах писатель сделал попытку выйти на новый уровень эстетического отображения бытия, попытку удачную. Распутин осваивает те высоты, путь к которым проложен прежде всего Чеховым.

Новизна творческого освоения бытия заключается здесь прежде всего в том, что конкретные события лишь косвенным образом выражают подлинно происходящее в душе человеческой. Художник делает попытку постичь скрытый смысл творящейся жизни, укрытый за внешними событиями, проникает сквозь видимую событийную оболочку, постигает то сущностное, что не поддаётся никакой реалистической образной системе, прикасается к неизобразимому. Это станет особенно важно и необходимо для художника, когда он поставит перед собой задачу выявления не душевных, но духовных движений в человеке: о духовном сказать прямо – выйдет непременно декларативно, грубовато. Необходимо учиться как бы и не сказать ничего о главном (всё равно не удастся), но выявить его в отражённом свете.

«Незадолго до смерти В.М. Шукшин писал: «Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвёл в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совесть, доброту... Уверуй, что всё было не зря: наши песни, наши сказки, наши невероятной тяжести победы, наше страдание – не отдавай всего этого за понюх табаку. Мы умели жить. Помни это. Будь человеком» [4, 90].

Слова прекрасные. Но ведь отдаются сегодня названные качества – за упаковку жвачки. И почему не подлежат эти качества пересмотру? – как раз и пересматриваются с успехом. Потому что нет среди них одного – веры. Сам Распутин говорит о духовной основе нации, в народе хранимой; среди же названных качеств – духовного ни одного. Душевные – да. Или то многоточие в середине цитаты как бы намекает: не могу прямо сказать, сами подумайте - ? (Шукшин сказал в начале 70-х – глухую пору застоя, Распутин процитировал в 1980 году: время ещё глуше).

Когда писалось – важно, и многое объясняет. Только читаем мы сегодня, и оттого ощущаем недостаток чего-то сущностного. Тех качеств, какие Шукшин назвал, Распутин различает в народе достаточно. Но и противоположных понамешило у его персонажей тоже в избытке. Перечислять с примерами не станем: о том много писалось. Осмыслим иное: какова вера у народа в изображении Распутина.

Не символом ли угасания духовности в народе стала важная подробность жизни Матери: «Была в деревне своя церквушка, как и положено, на высоком чистом месте, хорошо видная издалека с той и другой протоки; церквушку эту в колхозную пору приспособили под склад. Правда, службу за неимением батюшки она потеряла ещё раньше, но крест на возглавии оставался, и старухи по утрам слали ему поклоны. Потом и крест сбили» [3, 173].

Старухи Бога ещё помнят. У писателя часто о том встречается: «Солнце по утрам не попадало в избу, но когда оно взошло, старуха узнала и без окошек: воздух вокруг неё заходил, заиграл, будто на него что дохнуло со стороны. Она подняла глаза и увидела, что, как лесенки перекинутые через небо, по которым ещё можно ступать только босиком, поверху бьют суматошные от радости, ещё не нашедшие землю солнечные лучи. От них старухе сразу сделалось теплее, и она прошептала: - Господи...» [3, 50].

Нам не так часто приходится отмечать совершенство художественного языка современных писателей. Остановимся хотя бы в редкий раз – в этом маленьком кусочке из повести «Последний срок» (1970) – подлинная благоуханность прозы. И: как тонко передано – как в отблеске мимолётном – духовное движение в душе умирающего человека. Чем это достигнуто? Одним лишь словом, обращённым к Господу? Нет – все строим описание как бы чего-то и постороннего душе, но поистине выражающего глубину тёплого ощущения в ней связи творения с Творцом.

Недаром та же старуха Анна, в недолгий срок слабого оживления сил, говорит твёрдо: «Мы ить крещённые, у нас Бог есть» [3, 135].

В старухе Дарье («Прощание с Матерой») совершается естественное внутреннее побуждение: в простоте души своей молитвенно обращается она к Богу, ощущая собственную и всеобщую виновность во всём и свою чуждость идущему неведомому новому укладу: «Прости нам, Господи, что слабы мы, непамятливы и разорены душой, - думала она. – С камня же не спросится, что камень он, с человека же спросится. Или Ты устал спрашивать? Отчего же вопросы Твои не доходят до нас? Прости, прости, Господи, что спрашиваю я... Людей сужу, а кто дал мне такое право? Выходит, отсторонилась я от них, пора убирать. Пора, пора... Пошли за мной, Господи, прошу Тебя. Всем я тут чужая. Забери меня к той родне... к той, к которой я ближе» [3, 228].

А у молодых того уже нет. Уже внук Дарьи, Андрей, скептически воспринимает разговор о душе. Можно предположить: не время ли написания произведения было тому причиной: старух ещё можно в вере показать (что с них взять? полны тёмных пережитков, да и помрут скоро), но молодых – тяжкий для советского писателя проступок. Да и цензура бы не пропустила. Но всё же причина сущностнее:

невозможность выйти за рамки реализма и нарушить правдоподобие жизни: молодёжь уже пребывала вдали от веры.

Своё понимание религиозной жизни народа уже на исходе XX века. В. Распутин ясно выразил в статье «Из огня да в полымя (интеллигенция и патриотизм)» (1990 г.): «Народ пошёл в церковь от усталости и отчаяния, от внушённого ему официального суеверия. Душа дальше не выдержала идолопоклонства и беспутья. Россия медленно приходила в себя от наваждения, во время которого она буйно разоряла себя, и вспомнила дорогу в храм. Но вспомнить дорогу ещё не значит пойти по ней; если бы Россия была верующей, то и тон наших размышлений был бы иным. Она, быть может, только готовится к вере. Времена разорения души даром не прошли: проще восстановить разрушенный храм и начать службу, чем начать службу в прерванной душе. В ней нужно истечь собственному источнику, чтобы напитать молитву, которая прося даров, могла бы поднести и от себя. Но то, что источники эти пресекаются сквозь засуху, сомнений не вызывает, и не запаздывают они лишь к страждущим, которые, страдая, не знают, чего хотят [1, 375].

Вот что, по сути, изобразил писатель в своих произведениях: суеверие, идолопоклонство, беспутье, наваждение. Но и то, что источники-то где-то таятся, пусть и в душах, уходящих из жизни.

Распутин видел прямую связь между началом такого оскудения жизни и разорением земли: лес ли без ума вырубали, или затопляли всё без разбор, дома и могилы родные уничтожали. Землю разорили, воду замутили – чего хорошего от такого ожидать. И нравственность во всём истребалась, куда ни глянь. В. Распутин жестоко судит переустроителей земли, уничтоживших лучшее, сгоняющих людей на худшее (это общая проблема всего советского переустройства жизни, включая и всевозможные стройки века, воспетые поэтами и писателями). Корёжить землю стали люди с душою покорёженной. Когда и кто её так? И почему допускал человек душу свою так испоганить, что и не понял, сам не заметил, как и сама жизнь истощается?

Кажется, в «Прощании с Матерой» В. Распутин пропел отходную русской деревне. Воскреснет ли она? «Молчит земля. Что ты есть, молчаливая наша земля, доколе молчишь ты? И разве молчишь ты?» Так завершает писатель повесть «Пожар» (1985 г.), горький упрёк нашей жизни. Эти слова можно бы вознести эпиграфом ко всем произведениям писателя.

В. Распутин зрит в корень, знает о власти дьявола и приверженности людей греху, губящему жизнь. Он устами своих героев говорит о необходимости хранить в себе душу, тем храня в себе образ Божий: «В ком душа, в том и Бог, парень. И хошь не верь – изневерься ты, а Он в тебе же и есть. Не в небе. А боле того – человека в тебе держит. Чтоб человеком ты родился и человеком остался. Благость в себе имел. А кто душу вытравил, тот не человек, не-е-ет! На чё угодно такой пойдёт, не оглянётся. Ну дак без её-то легче. Налегке устремилась. Чё хочу, то и ворочу. Никто в тебе не заноеет, не заболит. Не спросит никто. Ты говоришь, машины. Машины на вас работают. Но-но. Давно уже не оне на вас, а вы на их работаете – не вижу я, ли чё ли?!» [3, 275]. «Где духовное отброшено – душе не удержаться», - говорит писатель. Повторяется и повторяется одна мысль: «Добро и зло перемешались. Добро в чистом виде превратилось в слабость, зло – в силу... Не естественная склонность к добру стала мерилем хорошего человека, а избранное удобное положение между добром и злом, постоянная и уравновешенная температура души... Что прежде творилось по неразумению, сделалось искусом просвещённого ума» [2, 3].

Рассудок отвергает веру, это ведёт к теплохладности и смешению, переименованию всех основных понятий. Русская литература о том много размышляла. Здесь то же, но на новом материале и в крайней форме. Что противопоставить? Догадка близка: «Лучше бы мы другой план завели – не на одни только кубометры, а и на души! Чтоб учитывалось, сколько душ потеряно, к чёрту-дьяволу перешло, и сколько осталось» [3, 381].

Души ж теряются, потому что опоры не знают. Герои Распутина всё же находят в себе силы сделать шаг от мира, влекущего к гибели: они начинают сознавать собственную виновность в происходящем, даже в том, в чём обыденное сознание никогда своей вины не признает. Старуха Дарья («Прощание с Матерой») размышляет: «Сёдни думаю: а ить оне с меня спросят. Спросят: как допустила такое хальство, куды смотрела? На тебя, скажут, понадеялись, а ты? А мне и ответ держать нечем. Я ж тут была, на мене лежало доглядывать. И что водой зальёт, навреде тоже как я виноватая. И что наособицу лягу. Лучше бы мне не дожить до этого – Господи, как хорошо было! Не-ет, надо же, на меня пало. На меня. За какие грехи?!» [3, 193].

«Всякий человек за всех и за вся виноват, помимо своих грехов» - эта мысль Ф.М. Достоевского не чужда и В. Распутину. Человек же, не знающий её, пренебрегающий ею, если и сознаёт порою, обречён на тяжесть одиночества. Человек же, утративший связь с людьми через сознание собственной причастности к общей виновности во всём не может найти места в жизни. Важное свойство духовности – сознание собственной ответственности за всё. Утрата ответственности – от бездуховности. Поэтому – движение к одолению всеобщего оскудения жизни необходимо начинать не с мыслей о всеобщей

переделке мира, а с себя, о чём писатель и сказал недвусмысленно сам: «И так почти во всём – начинать придётся с себя» [1, 385].

Нынешнее время – время окончательного выбора между духовным самостоянием современного человека и утратою им самого себя. В 1991 г. в выступлении на съезде Русского Национального собора писатель сказал о том же прямо, не упустив и важную для себя мысль о разрушении критериев истины, нравственности и духовности: «Не завтра наступит, а сегодня наступила решительная проверка, чего мы стоим, остались ли в нас ещё столь прославленные мужество, стойкость, умение усилиться в каждом за десятерых и встать неодолимой дружиной, а главное – какова крепость нашего национального чувства, о которое в последние годы мы поистерли языки, но не имели возможности удостовериться, во что оно от подобных трудов возросло.

...После одной лжи воцарилась другая, вышедшая из подполья, где отрастила рожки, ещё более бесстыдная, извращённая, переворачивающая ценностный человеческий порядок с ног на голову, взявшая за учительный тон издевательство над всем, на чём веками стоял нравственный мир, проповедующая пошлость, жестокость, выставляющая на почётное место инстинкты, которые лишь по недоразумению называются животными, – животные в силу своих собственных инстинктов их бы не потерпели. Это даже и не ложь, если понимать под ложью обратную сторону правды или её извращение, это, скорей форма психопатии из тех, которые внушению не поддаются» [1, 388].

В своих произведениях В. Распутин призвал укреплять духовность, веру, Православие. А это же главное, с этого начинать должно и повторять и повторять: без веры все разговоры о нравственности и духовности и все благие призывы – пустое и бессмысленное дело. Ведь всё началось, когда храм на возвышении разорили и крест с него убрали!

ЛИТЕРАТУРА

1. Дунаев М. В. Распутин / М.М. Дунаев. Православие и русская литература. В 6-ти частях. Ч. VI. – М.: Христианская литература, 2000. – 896 с.
2. Лавлинский Л. Чувство полёта / Л. Лавлинский // Правда. - № 55 (25042). – 24 февраля 1987 г. – С. 3.
3. Распутин В. Повести / В.Г. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 1978. - 456 с.
4. Распутин В. «Верую, верую в Родину» (о времени и о себе) / В.Г. Распутин // Перспектива-86. – М.: Молодая гвардия, 1987. – С. 84-92.

УДК 82.02.091 (4+470) „18”

ТИПОЛОГІЯ ПСЕВДІВ У ЛІТЕРАТУРАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА РОСІЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Ніколова О.О., к. філол. н., доцент

Запорізький національний університет

Стаття присвячена розгляду питань специфіки, генезису та типології псевдів, особливостей їх художнього втілення у російській та західноєвропейській романтичній літературах, вказує на перспективи та доцільність подальшого глибокого дослідження відповідної теми.

Ключові слова: тип, псевд, двійник, архетип, міфологема.

Николова А.А. ТИПОЛОГИЯ ПСЕВДОВ В ЛИТЕРАТУРАХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И РУССКОГО РОМАНТИЗМА / Запорожский национальный университет, Украина

Статья посвящена рассмотрению вопросов специфики, генезиса и типологии псевдов, особенностей их художественного воплощения в русской и западноевропейской литературе, указывает на перспективы и целесообразность дальнейшего глубокого исследования соответствующей темы.

Ключевые слова: тип, псевд, двойник, архетип, мифологема.

Nikolova O.O. TYPOLOGY OF PSEUDS IN ROMANTIC LITERATURE OF WEST EUROPE AND RUSSIA / Zaporizhzhya national university, Ukraine

The article deals with the specific, genesis and typology of pseuds, particularities of their transformation in romantic literature of West Europe and Russia, it indicates prospects and practicability of this subject's future deep study.

Key words: type, pseud, double, archetype, mythologema.

Поняття „типу” (від давньогрец. *typos* – образ, відбиток) як визначеної системної категорії (одиночного вираження загального) активно використовується у різних сферах культурної діяльності, а у міфології, фольклорі, літературі воно є одним із ключових, концептуально значущих. У широкому значенні усі образи будь-якого художнього твору мають типовий характер, у вузькому – під типом розуміють персонажа, який є персоніфікованим втіленням значущих якісно-функціональних ознак, спільних для представників певного кола, наприклад, соціального прошарку (соціально-історичний тип) чи нації (національний тип). Поширеними у мистецтві є типи, які уособлюють риси, притаманні всім людям, без огляду на їх походження, суспільний статус, належність певному часу (тип скупого або тирана, „маленької людини” або „шляхетного розбійника” тощо).

Більшість літературних напрямків і жанрів характеризуються використанням певних типів персонажів: у першому випадку вони є показовими з точки зору розкриття ідейно-філософської концепції (тип бунтівника у романтизмі чи справедливого правителя у класицизмі), у другому – відіграють важливу композиційну роль (хитрий слуга у комедіях чи слідчий у детективах).

Одним з найбільш „популярних” у романтичній літературі є загальнолюдський, універсальний тип „псевда” (з давньогрец. *pseudos* – обман, вигадка, помилка, у складних словах відповідає поняттям „несправжній”, „неправильний”). Визначення запозичене у О. Фрейденберг [11, 290], яка розглядає цей тип переважно у ритуально-міфологічному контексті та античній літературі [11], [12]. Подальші тенденції його функціонування залишаються поза межами уваги науковців, що й обумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Мета статті – визначити та охарактеризувати основні типи псевдів у літературі західноєвропейського та російського романтизму.

Завдання: довести доцільність виділення псевда як окремого універсального типу, висвітлити питання його генезису, визначити характер співвіднесення із типом двійника, диференціювати основні різновиди псевдів у західноєвропейській та російській романтичній літературах та встановити їхні зв'язки із певними жанрами та відповідними традиціями творчого використання мотиву обманної заміни.

З огляду на етимологію очевидно, що головною функцією псевда є обман. Але не будь-який, а обмежений удаванням (псевд – один з різновидів типу ошуканця): якщо останній загалом видає існуюче за неіснуюче чи навпаки, то перший – існуюче насправді за існуюче в іншій формі. Якщо псевд активний, він видає себе за іншу (конкретну) особу, будучи при цьому, у більшості випадків, її антиподом, привласнює собі чужі заслуги, те, що йому по праву не належить. Пасивний псевд просто використовує ситуацію, у якій його сприймають як іншого, часто отримуючи незаслужену шану та винагороди. Отже, псевд прикидається кимсь. Із псевдом тісно пов'язана міфологема підміни справжнього несправжнім.

Такий обман може ґрунтуватися на принципі радикальної зміни у межах різних антиномій: „**високе-низьке**” (слуга видає себе за пана або навпаки), „**чоловіче-жіноче**” (чоловік перевдягається у жінку чи навпаки), „**своє-чуже**” (хтось привласнює собі те, що належить іншому – винагороду, нареченого, шлюбного партнера тощо). Так, О. Фрейденберг виділяє декілька традиційних різновидів „шлюбної підміни”: „1) невинно оклеветанная жена изгоняется из дому, а ее место до времени занимает такая же подставная, с тем же именем и тем же лицом; или 2) героиня выходит замуж, не ведая того, за подмененного жениха и оказывается женой двух мужей; или 3) муж и жена (или оба вместе) взамен себя посылают на ложе своих заместителей, по большей части – слуг; или 4) два героя с одинаковым именем женятся и т.д.” [12, 216].

Незважаючи на відсутність наукових праць, які б системно висвітлювали обрану нами для розгляду тему, багато її суттєво значущих складових все-таки не залишилися без уваги фахівців. Так, інформацію, значиму для вирішення питання про походження псевдів, надають Дж. Фрезер („Золота гілка”), О. Фрейденберг („Міф і література давнини”, „Поетика сюжету і жанру”), М. Бахтін („Творчість Франсуа Рабле та народна культура Середньовіччя та Ренесансу”), Є. Мелетинський („Аналітична психологія і проблема походження архетипічних сюжетів”), В. Пропп („Морфологія чарівної казки”). Відповідні монографії дозволяють зробити висновок про генетичну спорідненість типу псевда із архетипом (і міфологічною фігурою) трікстера (Є. Мелетинський), календарним міфом (О. Фрейденберг), його ритуально-обрядовими аналогами (Дж. Фрезер), зокрема ініціацією (В. Пропп), сатурналіями та карнавалами (М. Бахтін).

Доцільність припущення щодо генетичного зв'язку псевда із „міфологічним кругієм” трікстером, здатним до здійснення різних підмін, очевидна і, на наш погляд, не потребує особливих пояснень. Що ж стосується інших теорій, то всі вони ґрунтуються на уявленні про псевда, як про персоніфіковану „смертну іпостась” календарного божества, героя, правителя, неопіта. Обман псевда є тимчасовим і має завершитися відновленням status quo: відродженням бога, тріумфом героя, поверненням правителя, „переродженням” юнака на дорослого тощо. „Первоначально здесь нет ни магии, ни „отвращения”, ни

„благодетельности”: есть только действительно понимаемое переживание смерти, и в предпосылке к нему лежит само представление о прохождении фазы смерти, ведущей к обновлению” [12, 216].

Особливо цікавою є запропонована О. Фрейденберг і підтримана Є. Мелетинським концепція походження так званих „псевдонаречених” із шлюбних ритуалів: „Другие ученые еще больше подчеркивают в образе нового брака как нового года момент борьбы с годом уходящим и видят в нем чисто весеннее состязание между оживающими силами земли и смертью, или зимой, весенняя невеста есть царица нового года, невеста подставная – это старуха в брачном одеянии, которую жених – царь – новый год разоблачает, бьет и выгоняет” [12, 69]. Дослідники пояснюють появу підставного нареченого (нареченої) у більш пізніх обрядах звичним бажанням відвернути злу силу від протагоністів і перевести її на замасковану „подобу”.

Із міфів та ритуалів псевди „переходять” до народних казок і балад: розгляду специфіки їх функціонування у межах відповідних жанрів присвячені дослідження З. Кузелі (“Слов’янські балади на тему: хлопець перебирається в жіночу одіж або каже занести себе в мішку до кімнати дівчини, щоб її звести”), В. Проппа („Морфологія чарівної казки”), Є. Дубровської („Пізнання судженого/судженої у казкових сюжетах”).

Літературна ж традиція використання відповідного типу живиться із різноманітних джерел: письменники звертаються і до міфологічного, і до обрядово-ритуального (феномен „каранавалізації”), і до фольклорного матеріалу.

Питання про псевдів, так чи інакше, пов’язане також із феноменом двійництва: „любое удвоение создает ложное бытие, часто сопровождающееся подменой” [13, 19]. Двійник, як і псевд, позбавлений сутності героя справжнього і часом необґрунтовано займає його місце, отже, переважно оцінюється негативно. О. Фрейденберг визначає псевдів як „філіацію” двійництва: „Мне приходилось уже говорить о них и показывать их в быту и в позднейшем обряде, когда речь шла о подменах невест и женихов, царей и богов. Конечно, это те же двойники, те же носители семантики героя, находящегося в преисподней. Это те лица, на которых переходит смерть, – в них присутствует и герой и не-герой одновременно...” [12, 216].

І все ж двійника і псевда не слід ототожнювати: будь-який двійник може стати псевдом (саме подібність робить підміну можливою), однак не будь-який псевд є двійником героя (схожість далеко не завжди необхідна для обману, необґрунтованих претензій на зроблене / приналежне іншому). Часто псевд – антагоніст, антипод (псевдогерой, псевдочоловік або псевдожінка), лише певним чином пов’язаний із персонажем, за який він себе видає.

Отже, можна зробити висновок, що якщо показовим для двійника як типу є якість (подібність), то для псевда – функція (підміни).

Особливо поширеними відповідні типи стають у літературі романтизму. Романтики сприймають „захват чужой идентичности и существование под несобственным именем – вне миметического задания – как форму повседневного поведения” [9, 9], затверджується думка про те, що „любая личность иррефлексивна – тождественна и нетождественна себе одновременно, что она, иначе говоря, не в состоянии утвердить себя целиком без покушения на позицию, занимаемую Другим” [9, 10].

Однак, якщо феномен двійництва у романтизмі отримує висвітлення у різноманітних дослідженнях (С. Аграновіч і І. Саморукова „Двійництво”, О. Козлова „Феномен двійництва та форми його вираження у російській прозі 1820-30-х рр.”, І. Мурадханян „Концепція психологічного двійництва особистості в літературі Заходу XVIII-XIX століть”, Л. Щитова-Романчук „Творчість Годвіна у контексті романтичного демонізму”), то питання специфіки функціонування псевдів у творах відповідного періоду залишається поза межами уваги науковців.

Цікавість до національного фольклору, притаманна романтикам, обумовлює активне використання ними **матеріалу народних балад і казок** у власній творчості. Саме у літературній казці I п. XIX ст. широко представлені різноманітні типи псевдів, пов’язані із традиційними для відповідного жанру мотивами. Сюжети більшості західноєвропейських казок ґрунтуються на обманних замінах **соціального статусу**: справжнім принцом виявляється свинопас (Г. Х. Андерсен „Свинопас”), за принца видає себе кравець (В. Гауф „Казка про псевдопринца”), а каліф – себе за звичайну людину (В. Гауф „Пригоди Саїда”) тощо. У першому випадку перевдягання пов’язане з мотивом „**приборкання норавливої**” (згадаємо народні казки із сюжетом типу „Король-Дроздоборід”), у другому – „**самозванства**”, у третьому – „**мандрівного правителя**”. Останній мотив заслуговує на особливу увагу: характерний ще для прадавніх міфів (наприклад, Тор та Одін частенько мандрують світом під виглядом звичайних людей), він є традиційним для фольклору. У передмові до роману „Айвенго” В. Скотт детально розглядає відповідний тип обманної заміни. „Тот эпизод романа, который имел успех у многих читателей, заимствован из сокровищницы старинных баллад. Я имею в виду встречу короля с монахом Туком в келье этого веселого отшельника. Общая канва этой истории встречается во все времена и у всех народов, соревнующихся друг с другом в

описани странствий переодетого монарха, который, спускаясь из любопытства или ради развлечения в низшие слои общества, встречается с приключениями, занятыми для читателя или слушателя благодаря противоположности между подлинным положением короля и его наружностью. Восточный сказочник повествует о путешествиях переодетого Харуна аль Рашида с его верными слугами Месруром и Джафаром, по полуночным улицам Багдада; шотландское предание говорит о сходных подвигах Иакова... В веселой Англии народным балладам на эту тему нет числа..." [8, 9].

Що ж стосується казки у російській літературі, то тут маємо справу з іншою традицією – використання сюжетної схеми типу „Іван-царевич і сірий вовк” та характерного для неї **псевдогероя** („**ложного героя**” [6]), який привласнює собі чужі заслуги, подвиги. Покажемо у цьому плані є, наприклад, Фарлаф, „крикун надменный, в пирах никем не побежденный, / Но воин скромный среди мечей” [7, 10] („Руслан та Людмила” О. С. Пушкіна). Його дії повністю співпадають із функціями казкового псевдогероя: він убиває Руслана, забирає добуту ним Людмилу і видає себе за переможця чаклуна. Такий же тип представлений у В. Жуковського (старші брати у „Казці про Івана-царевича і сірого вовка”), М. Язикова (царевичі Дмитро та Василь у „Жар-птиці”), В. Даля (царедворці з „Казки про Івана, молодого сержанта”).

Водночас і псевдогероями, і самозванцями є типологічно подібні крихітка Цахес Е. Т. А. Гофмана („Крихітка Цахес”) та Хлестаков М. Гоголя („Ревізор”), які неадекватно сприймаються оточенням, приписують собі заслуги інших. Похваляється Хлестаков: „Моих, впрочем, много есть сочинений: „Женитьба Фигаро”, „Роберт Дьявол”... „Все это, что было под именем барона Брамбеуса, „Фрегат Надежды” и „Московский телеграф”... все это я написал” [4, 54]. Циннобер привласнює вірші й славу Балтазара: „Это безделица, я набросал ее наскоро прошедшей ночью” [5, 254].

Для романтизму характерна цікавість не лише до фольклору, але й до національного минулого, що обумовлює бурхливий розвиток **художньої історичної літератури** (поем, повістей, романів) у відповідний період. Саме серед російських романтиків особливо популярними стають спроби осмислення й інтерпретації **історично вірогідних фактів самозванства** та типу „**псевдоцаря**”: у жодній іншій країні це явище не набуло такого поширення і не відіграло такої важливої ролі як у Росії. Покажевими у цьому плані є твори К. Рилєєва („Борис Годунов”), В. Кюхельбекера („Юрій та Ксенія”), О. Пушкіна („Борис Годунов”, „Капітанська дочка”) та інші. Однак самозванство й не є виключно російським феноменом: історичний факт самовільного захоплення влади, який мав місце в історії Англії, також відображений В. Скоттом у романі „Айвенго” („псевдокороль” Джон).

Поява псевдів, які вдаються до обману, радикально змінюючи соціальний статус, у неказковій прозі (російських повістях, західноєвропейських романах) обумовлена не лише зверненням письменників до реальних подій минулого. Також характерним є використання у ролі псевдів вигаданих персонажів задля посилення **авантюристичності сюжету**: обманні заміни у межах антиномії „високе-низьке” допомагають їм у досягненні мети або ж просто забавляють. Так, прагнучи пригод, перевдягається у звичайного матроса лорд Девід, він же Том-Джим-Джек („Людина, яка сміється” В. Гюго), під видом простолюдина мандрує бретонський принц, генерал Лантенак („Дев’яносто третій рік” В. Гюго). Мотив втечі з ув’язнення під виглядом іншої особи, представлений у творах В. Скотта (блезень Вампа і сер Седрік міняються одягом – „Айвенго”) та В. Гюго (перевдягнення Лантенака). Прагнення помсти змушує дворянина Дубровського видавати себе за бідного вчителя („Дубровський” О. Пушкіна); розважаючись, прикидається селянкою освічена героїня („Панночка-селянка” О. Пушкіна). У „Повістях Белкіна” зустрічаємося зі ще одним типом псевда – псевдонареченим: жартуючи, Бушмін займає місце Володимира і одружується із Марією Гаврилівною („Заметіль”).

В окрему групу доцільно виділити твори, псевди яких вдаються до **обманної заміни статі** (**псевдочоловіки та псевдожінки**). Мотив такого перевдягання генетично пов’язаний із різними традиціями: **фольклорною** (казково-баладною), **карнавально-комедійною** (твори В. Шекспіра, Т. де Моліни, К. Гольдоні тощо), **агіографічною** (житіє преподобних Аполлінарії, Афанасії, колишньої блудниці Пелагеї тощо). При цьому, покажемо є той факт, що перевдягання у жіноче плаття для чоловіка, у більшості випадків, пов’язане із його любовними пригодами (травестія дозволяє безперешкодно спілкуватися із жінкою і уникнути покарання), дівчина ж жертвує своєю зовнішньою „жіночністю” заради більш шляхетної мети – послужити Богу (раніше існували лише чоловічі монастирі), повернути або порятувати чоловіка, покарати зрадливого коханця або наклепника тощо. Найчастіше необхідність обманної зміни статі обумовлена міркуваннями безпеки (жінка раніше не мала змоги самостійно пересуватися країною), потребою взяти участь у „чоловічих” справах. Так, Леді Джозіанна („Людина, яка сміється” В. Гюго) вдається до такого маскараду, щоб подивитися кулачний бій, а Консуело („Консуело” Жорж Санд) – щоб без перешкод мандрувати, долати великі відстані.

Цікавим є також той факт, що оскільки перевдягання жінки у чоловіка пов’язане із підвищенням соціального статусу, то воно найчастіше спіймається більш серйозно, а „ряжений в женские одежды мужчина воспринимается как искажение заданной идеи мужского как общечеловеческого, то есть ни что иное, как проявление комического” [10].

Найбільш показовою для демонстрації вище висловлених ідей є творчість Дж. Байрона. Із псевдочоловіками зустрічаємося у його „східних поемах” („Ларі” та „Гяурі”): це закохані жінки, які вдаються до перевдягань під впливом пристрасних почуттів, для того, щоб не розлучатися із своїми коханими. Їхні історії глибоко трагічні. „Пажка приводят в чувство, расстегнуть / Спешат колет, и – женская там грудь! / Очнувшись, паж, не покраснев, глядит:/ Что для нее теперь и Честь, и Стыд?” [3, 86]. Леїла „в ту ночь пошла купаться, / Чтобы домой не возвращаться, / Переодетая пажом, / За мусульманским рубезом / Она от грозной мести скрылась / И стать подругой огласилась / Она гяура свого” [1, 45].

З іншою метою, заради створення комічного ефекту, Байрон використовує мотив перевдягання у „Доні Жуані”: у гаремі Жуана вбирають жінкою, щоб він міг стати коханцем султанші, але, опинившись у ліжку із дівчиною, він викриває себе.

„Таков закон природы, милый друг;
Но тут случилось просто исключенье:
К Жуанне все почувствовали вдруг
Какое-то невольное влечение,
Какой-то странной нежности недуг:
Бесовское ль то было наважденье
Иль сила магнетизма – все равно:
Мне разобраться в этом мудрено.

Симпатией невинной и неясной
Озарены, как радостной мечтой,
Сентиментальной дружбой самой страстной
Пылали все к подруге молодой;
И лишь иные шуткою опасной
Смущали мир невинности святой:
Мол, если бы у девушки пригожей
Был юный братец, на нее похожий!” [2, 455].

Звичайно, виділені нами тенденції використання відповідного мотиву є основними, найбільш типовими для західноєвропейської літератури, проте невичерпними в плані характеристики його трансформацій. Наприклад, своєрідним винятком є казка В. Гауфа „Холодне серце”, у якій юнак Фелікс перевдягається в жіночий одяг, переслідуючи виключно шляхетну мету, – врятувати графиню від розбійників.

У творах російських письменників-романтиків мотив обманної зміни статі практично не представлений. Найбільш показовим у цьому плані є „Будиночок у Коломні” О. Пушкіна. „Подчеркнуто комическому настроению поэмы, которое должно было вступать в противоречие с заданной героикой формы, как нельзя лучше способствует ситуация переодевания мужчины в женщину, то есть мотив добровольного отказа персонажа от заведомо более высокого статуса (и, таким образом, первичной реализации идеи мужского как доминантного) в пользу низшего гендерного и социального (стряпуха!) положения” [10].

Як у російській, так і у західноєвропейській літературі романтизму не набувають великої популярності й так звані „шлюбні заміни”: виключенням є творчість Г. фон Клейста („Амфітріон”, „Кетхен з Гейльбронна”). У першому творі автор звертається до міфу про Алкмену та Амфітріона, який став традиційним у світовій літературі (закоханий в Алкмену Зевс видає себе за її чоловіка), у другому – до казкового мотиву „справжньої і несправжньої нареченої”.

Отже, у літературі романтизму можемо виділити наступні типи псевдів.

1. Псевди, що змінюють **соціальний статус**.

1.1. „**Принц-жебрак**” – персонаж, який має високий соціальний статус (часто – правитель), але видає себе за іншого, нижчого за положенням, чи сприймається як такий (Свинопас Андерсена, каліф Гауфа, король Річард, Седрик Скотта, лорд Девід та Лантенак Гюго, Дубровський та „панночка-селянка” Пушкіна).

1.2. „**Самозванець**” – персонаж, який займає невисоке місце у соціальній ієрархії, але при цьому видає себе за знатну (часто – наділену владою) людину, умовно „царя”, або сприймається як такий (каліф Гауфа, Хлестаков Гоголя, Джон Скотта, численні реально-історичні самозванці у російській літературі).

2. Псевди, що **привласнюють собі чуже** (тісно пов'язані із попередньою групою).

2.1. „**Псевдогерой**” – персонаж, який приписує собі подвиги, заслуги і досягнення (видатні вчинки) інших або ж використовує ситуацію, коли все перераховане сприймається навколишніми як зроблене саме ним (Цахес Гофмана, Фарлаф Пушкіна, царевичі Жуковського, Язикова).

2.2. „Псевдонаречені”, „псевдочоловіки” та „псевдодружини”. У першому випадку підміна відбувається на весіллі, у другому – на шлюбному ліжку (Бушмен Пушкіна, персонажі фон Клейста).

3. „Псевдочоловіки” та „псевдожінки”: обман стає можливим завдяки перевдяганням в одяг протилежної статі (Джозіанна Гюго, Консуело Жорж Санд, Дон Жуан та героїні „східних поем” Байрона).

Функціонування подібних типів у російській та західноєвропейській літературах романтизму є фактом їхньої типологічної подібності. Орієнтація на фольклор (казки та балади) значною мірою обумовлює „популярність” у творах відповідного періоду псевдів груп 1.1., 1.2., 2.1., а цікавість до національного минулого – поширення у історичній прозі типу 1.2. Сильніше відчутна у західноєвропейській, ніж у російській літературі I п. XIX ст., традиція карнавалізації сприяє більшій „активності” у ній псевдів; серед російських романтиків найчастіше використовує міфологему підміни О. Пушкін. Враховуючи складність питання про причини поширення псевдів у творах письменника, вирішенню якого доцільно присвятити окреме дослідження, дозволимо собі лише висловити припущення щодо його можливого амбівалентного характеру, обумовленого як свідомою орієнтацією митця на національні та закордонні джерела (генетичні зв'язки), так і несвідомим використанням архетипічних мотивів та образів (типологічні сходження).

У творах західноєвропейського та російського романтизму мотиви обманної заміни, перевдягання тощо мають різноманітні, часто жанрово детерміновані функції: дидактичну (у казках) – тип 1.2., створення комічного ефекту (комедії, „комічний епос”) – тип 1.2., 3, посилення авантюристичності, динамізму та драматизму сюжету (романи, повісті, новели, „східні поеми”) – тип 1.1., 1.2., 2.2.

В цілому ж псевди є своєрідним вираженням іманентної романтичному світовідчуттю ідеї таємничості, ілюзорності буття, подвійності природи його феноменів та неможливості вичерпного пізнання, однозначної інтерпретації їхньої сутності. Численні підміни вказують на невідповідність видимого і дійсного, форми і змісту, створюють відчуття стихійності, поширюючи метафору карнавалу до масштабів Всесвіту.

Завершуючи дослідження типології псевдів у літературах російського та західноєвропейського романтизму, хотілося б зазначити, що автор статті не претендує на вичерпний розгляд цієї складної проблеми, а лише здійснює спробу окреслити основні шляхи її вирішення, вказує на перспективи пошуку у відповідному напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байрон Дж. Гяур / Пер. с англ. С. Ильина // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. – М.: Правда, 1981. – С. 30-60.
2. Байрон Дж. Дон Жуан / Пер. с англ. Т. Гнедича. – М.: Художественная литература, 1972. – 860 с.
3. Байрон Дж. Лара / Пер. с англ. С. Ильина // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. – М.: Правда, 1981. – С. 61-89.
4. Гоголь Н. В. Ревизор. Пьесы / Николай Гоголь. – К.: Дніпро, 1977. – 100 с.
5. Гофман Е. Т. А. Новеллы / Пер. с нем. А. Карельского. – М.: Правда, 1991. – 478 с.
6. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Владимир Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 111 с.
7. Пушкин А. С. Руслан и Людмила / Александр Пушкин. – М.: Художественная литература, 1987. – 67 с.
8. Скотт В. Айвенго / Пер. с англ. Е. Бекетовой. – Ленинград: Художественная литература, 1978. – 495 с.
9. Смирнов И. Timoska Ankundina и галерея самозванцев в романе Набокова «Отчаянье» [http:// www. Uni-konstanz. de/FuF/Philo/Lit wiss/Slavistik/Nabokov/index. html](http://www.Uni-konstanz.de/FuF/Philo/Lit_wiss/Slavistik/Nabokov/index.html).
10. Улюра А. Гендерно маркированное переодевание как комическое (на материале классической русской литературы) [http:// www.philosophy.ua/lib/38ulura-doxa-5-2004.pdf](http://www.philosophy.ua/lib/38ulura-doxa-5-2004.pdf).
11. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 798 с.
12. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
13. Щитова-Романчук Л. А. Творчество Годвина в контексте романтического демонизма / Любовь Щитова-Романчук. – Днепропетровск: Полиграфист, 2000. – 181 с.

РУССКИЙ/РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ФОЛЬКЛОР УКРАИНЫ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Павленко И.Я., д. филол. н., профессор

Запорожский национальный университет

В статье исследуется характер языковых предпочтений носителей и трансляторов устных народных произведений.

Ключевые слова: фольклор, постфольклор, традиция, билингвизм, языковая политика.

Павленко І.Я. РОСІЙСЬКИЙ/РОСІЙСЬКОМОВНИЙ ФОЛЬКЛОР УКРАЇНИ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ / Запорізький національний університет, Україна

У статті досліджується характер мовних уподобань носіїв та трансляторів усних народних творів.

Ключові слова: фольклор, постфольклор, традиція, білінгвізм, мовна політика.

Pavlenko I.Y. THE RUSSIAN / RUSSIAN-SPEAKING UKRAINIAN FOLKLORE: THE FORMULATION OF THE PROBLEM / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article is dedicated to the investigation of the nature of language preferences of speakers and translators of folk art on the material of traditional and contemporary urban folklore of the Lower Dnieper.

Key words: folklore, postfolklor, tradition, bilingualism, language policy.

В современной Украине ведутся споры о роли и месте русского языка в общественной и культурной жизни государства. На гребне политических дискуссий оказывается вопрос о двуязычии и придании русскому языку статуса второго государственного, поднимается вопрос о региональном статусе русского языка. В то же время в научных кругах дискутируется проблема бытового двуязычия, возможности/невозможности говорить о существовании украинского варианта русского языка [7; 11]. По этим вопросам высказываются диаметрально противоположные мнения. На страницах научных и публицистических изданий появляются разные статистические данные о количестве русского и русскоговорящего населения Украины, используются взаимоисключающие методики определения того, на каком языке говорят жители страны и её отдельных регионов. Аксиоматичным оказывается только обусловленный рядом исторических и демографических причин факт: уровень владения и использования в различных сферах деятельности и в быту русского языка (как и украинского) на востоке и западе Украины различен.

Думается, что для решения многих спорных вопросов можно было бы обратиться к фольклору как к традиционной форме отражения коллективного сознания. Именно активно функционирующие фольклорные произведения, как и явления постфольклорной народной культуры, дают достаточно точный ответ на вопрос о том, на каком языке мыслят и осваивают культурные ценности их носители. Такой подход, безусловно, требует активизации полевой фольклористической работы, не ограниченной требованиями собирания и издания фольклорного наследия одного народа или только традиционных жанров, глубокого изучения динамики функционирования фольклорной традиции и её региональной специфики.

Русский фольклор Украины неоднократно оказывался в поле зрения собирателей и исследователей, однако речь шла исключительно о традиционном устном народном творчестве [12; 13; 14]. В украинской фольклористике последних лет ставится проблема влияния русской песенной культуры на процессы снижения эстетического уровня украинской песни и формирование городского романса [10]. В то же время современное функционирование традиционного фольклора и постфольклорных жанров только начинает изучаться [напр., 3], вопрос о языке их создания и трансляции ставится крайне редко [напр., 2, с. 277; 4; 5; 9]. А ведь характер и причины функционирования в пределах Украины, её регионов и отдельных населённых пунктов традиционных и новых фольклорных текстов на русском языке различны.

Эта мысль сформирована многолетней фольклористической работой на Нижнем Поднепровье, вошедшем в историю Украины как Запорожье (историческая территория) и воспетом в украинских песнях и думах как «Низ», «Днепровский Низ».

Цель данной статьи – на материале традиционных и современных жанров фольклора проследить языковые предпочтения его носителей и трансляторов.

Регион этот интересен тем, что его земледельческое освоение началось после уничтожения Запорожской Сечи в последней четверти 18 века. В разное время сюда переселяли выходцев из украинских и русских губерний, немцев, болгар и т.д. В результате создалась необычная ситуация, когда рядом или даже в пределах одного населённого пункта проживали (и проживают) представители разных национальностей, в соседних сёлах, а иногда и на разных улицах одного села, говорят на разных языках.

Значительно позже, в период создания Запорожского промышленного комплекса и знаменитой Днепровской ГЭС, сюда приезжали рабочие и специалисты из разных областей Союза. В 70 – 80-е годы 20 ст., во время строительства Запорожской АЭС и разработки марганцевого месторождения, создавались города Энергодар, Днепрорудное, Степногорск, молодое население которых говорило на разных языках, языком межнационального общения стал и по сей день остаётся русский.

Таким образом, сложились уникальные условия формирования и функционирования фольклорной традиции, создания новых жанров и отдельных текстов. Различен характер трансляции и бытования фольклорной традиции промышленных городов, небольших райцентров и сёл, созданных в разное время.

Многочисленные записи свидетельствуют: в исконно украинских сёлах региона функционирует по преимуществу традиционный украинский фольклор, соответственно в русских – русский, болгарских – болгарский и т.д. В то же время отмечаются процессы взаимной рецепции, особенно там, где на протяжении более чем двух столетий рядом проживают представители разных национальностей, народные переводы и контаминации текстов. В смешанных семьях, как и в сёлах со смешанным населением, в одинаковой мере могут быть представлены фольклорные произведения на разных языках. Язык доминирующей традиции зависит как от мест и времени первичного заселения, так и от последующих миграционных процессов и креативности отдельных групп и семей.

Уже в середине 19 века в регионе отмечалось функционирование русской культуры, правда, с неполным фольклорным репертуаром, не включающим историческую прозу (легенды, предания) А. Афанасьевым-Чужбинским. Он же первый сказал о влиянии русских солдатских песен на фольклорный репертуар молодого поколения украинцев Нижнего Поднепровья [1, с. 237].

О негативном влиянии русской «фабрично-кабацкой» культуры на фольклор региона в последние десятилетия 19 века писал известный этнограф В. Ястребов [15, с. 722], но при этом игнорировалось изменение самих носителей фольклорной традиции. На протяжении второй половины 19 – начала 20 века неоднократно записывались русские песни от украинцев, однако носителями они осознавались как заимствованные и явно выделялись из основного фольклорного репертуара. Специальные записи русского фольклора не производились, но тем не менее существует ряд записей русских песен, сделанных И. Манжурой и направленных для публикации в известных песенных сборниках П.В.Шейна.

Был отмечен процесс усвоения украинской устной народной прозы о запорожцах жителями русских поселений и функционирования в местах, откуда велось переселение русских крестьян на земли исторического Запорожья, социально-утопических легенд о Нижнем Поднепровье [1, с.276]. Однако через четверть века Я.Новицкий записал повествование о Запорожье – свободной и богатой земле от украинцев, слышавших эту социально-утопическую легенду от «великороссов» Новицкий [6, с. 307].

Общеизвестен факт «полистадиального» создания русских поселений на территории исторического Запорожья. Одними из первых были сёла, возникшие на местах переселения для аграрной колонизации края русских старообрядцев и крепостных из центральных русских губерний.

И по сей день в сёлах с исконно русским населением (Терперние, Спасское, Троицкое Мелитопольского района, Тимошевка Михайловского и др.) бытует, зачастую в «законсервированном», хорошо сохранённом виде *русский* фольклор. Это, как правило, семейно-бытовые (свадебные) обрядовые и лирические необрядовые песни. Частое исполнение произведений, как и постоянное общение на русском языке с сохранением традиционных диалектных особенностей, свидетельствуют о самоидентификации себя как русских, проживающих на территории Украины. Попадая в репертуар жителей этих сёл украинский фольклорный текст, как правило, переводится (фиксируются, в первую очередь, переводы украинских колядок с мотивом рождения Христа, щедровок – т.е., обрядовых песен, отсутствующих в русском фольклоре, и некоторых шуточных, таких как «Ой, там на горе, на базаре, жёны мужей продавали»). Исполнение украинских произведений на украинском языке можно услышать крайне редко. Оказывается такое произведение, как правило, лирическая песня, в репертуаре жителей русского села в результате частой трансляции в средствах массовой информации, это часто песни из репертуара трио «Маренич» или Н.Матвиенко и т.д. Часто заимствования обусловлено и совместным проживанием в одном населённом пункте или даже в одной семье русских и украинцев.

Хранителями и трансляторами русского фольклора зачастую становятся и русские, приехавшие в своё время на комсомольские стройки Запорожья. Однако в их репертуаре редко встречаются обрядовые произведения, чаще романсы, частушки и песни литературного происхождения. Этот фольклор менее архаичен и по жанровому составу, и по лексике, и по поэтике.

В различных населённых пунктах исследуемого региона даже в украинских семьях фиксируются широко известные русские фольклорные произведения, особенно песни, входившие в репертуар известных исполнителей Руслановой, Зыкиной, Воронец, Штоколова и т.д., и широко растиражированные средствами массовой информации. И в данном случае речь идёт, конечно, о русском фольклоре, частично прошедшем музыкальную и словесную обработку.

Таким образом, в условиях исследуемого региона русский фольклор – это русские народные произведения, созданные в России, «мигрировавшие» на территорию Украины в результате массового переселения и функционирующие в среде компактно проживающих русских. Одна из основных, если не основная, функция этого фольклорного материала – сохранение национальной идентичности, духовной связи с культурой метрополии. Русский фольклор – это и созданные в русле русской фольклорной традиции тексты, навязанные средствами массовой информации или сборниками, иногда используемыми для формирования репертуара фольклорных коллективов. Функция этих произведений – удовлетворение эстетических потребностей, что для фольклорной традиции вторично.

Однако ряд произведений, функционирующих на русском языке, вызывают вопрос о принадлежности их к русской (национальной, а не языковой) культуре. Можно выделить несколько фольклорных пластов, вызывающих вопрос о том, чьё (в национальном и языковом отношении) это творчество.

Во-первых, обращает на себя внимание распространённость во второй половине 19 века на Нижнем Поднепровье исторических песен о взятии Азова и о битве с белгородской ордой на украинском и русском языках. Очевидно, причиной такого двуязычия является тот факт, что в воспеваемых исторических событиях брали участие донские и запорожские казаки, и песни, возникшие во время или сразу после описываемых в них событий, распространились на обширной территории и воспринимаются потомками как свои. Это, как и песни о татарском полоне, репертуар общий для русских и украинцев, обусловленный общностью исторических судеб.

Однако есть исполняемые на русском языке фольклорные произведения, возникшие и функционирующие только на территории Украины. Это явление характерно уже для рубежа 19 – 20 вв., когда под сильным влиянием русского городского фольклора начинает распространяться городской (жестокий) романс. Несколько позже, в период гражданской войны, активно создаётся и функционирует частушка. В нашем регионе она часто звучала в армии Нестора Махно, а позже заняла прочное место в репертуаре строителей Днепрогэс. Уже в послевоенное время произведения этого жанра, преимущественно на русском языке, фиксировались в многочисленных сёлах. Но ведь частушка – это непосредственная реакция на происходящее, песенная импровизация, опирающаяся на традицию, возникающая сейчас и здесь. Следовательно, это создающиеся и транслирующиеся на русском языке произведения о явлениях истории и быта Украины, исполняемые людьми, родившимися и постоянно проживающими на юге или востоке Украины. И в таком случае, очевидно, речь должна идти о русскоязычном украинском фольклоре.

Городское население региона также полиэтничное, но, в отличие от сельского, сохранившего родной язык и культуру, оно говорит преимущественно по-русски. По верному замечанию М. В. Поповича, «городская культура противостоит традиционной как открытый бесконечным изменениям универсум замкнутому миру бесконечной повторяемости» [8, с. 57].

В регионе практически отсутствует болгарский, немецкий, татарский, еврейский городской фольклор. Думается, изначально его носителей в городах было на слишком много, произведения исполнялись преимущественно в семейном кругу (сейчас репертуар восстанавливается в национальных культурных обществах), постепенно переводясь на русский или вытесняясь как фольклорными, так и авторскими русскими произведениями. В создании такой ситуации большую роль сыграли советская культурная и языковая политика, общее состояние фольклорной традиции в городах Украины, средства массовой информации, навязывающие определённые культурные шаблоны на русском языке. И в таких случаях, очевидно, речь идёт о русскоязычных (иногда – переведенных на русский) произведениях фольклора.

Современный городской фольклор, за исключением незначительной части анекдотов, создаётся и распространяется на русском языке.

В последние годы заметны успехи воспитательных и образовательных учреждений: наметилась тенденция обогащения украинскими произведениями детского репертуара, однако этот процесс неоднозначен, поскольку исключает вариативность, произведения просто заучиваются из книги наизусть, чем искажаются основные принципы функционирования и передачи фольклорного материала, разрушается местная культурная традиция. В целом же детский, подростковый и юношеский городской фольклор исследуемого региона русскоязычен. По преимуществу на русском звучат страшилки, стишки о маленьком мальчике, дразнилки, а, следовательно, дети и подростки в промышленных городах региона, которых с детского сада пытаются воспитывать на украинском языке, думают, создают собственные произведения и транслируют их на русском.

В студенческой среде развивается русско-английский билингвизм, о чем свидетельствует возрастающее количество граффити. Произведения этого жанра на украинском языке практически не фиксируются. Фольклор некоторых молодёжных неформальных организаций (рокеров, байкеров, толкиенистов) также характеризуется русско-английским билингвизмом.

Доминирующее положение в фольклорном репертуаре городского населения среднего возраста занимает анекдот, транслируемый на русском языке, произведения этого жанра на украинском исполняются крайне редко. Русскоязычна и современная региональная урбанистическая легенда.

Все современные фольклорные и постфольклорные произведения созданы и бытуют в Украине, отражают реалии украинской действительности и собственно являются рефлексией на неё. Одна из основных функций этих произведений, в отличие от прагматики традиционного русского фольклора в регионе, - проявление и закрепление возрастной и культурной общности не независимо от общности национальной. Таким образом, фольклорные и постфольклорные явления последних десятилетий, являющиеся составляющей современной украинской культуры, можно считать русскоязычными, но не русскими.

Следовательно, можно утверждать, что в пределах исследуемого региона активно функционирует как русская, так и русскоязычная фольклорная традиция. Русская – в пределах старых русских сёл и в среде горожан – переселенцев из России. Русскоязычная – преимущественно среди населения промышленных городов независимо от национальной принадлежности создателей и трансляторов произведений.

И если значительная часть городского населения создаёт и исполняет фольклорные тексты на русском языке, то можно говорить о реальном, практически не зависящем от современной языковой политики в Украине, билингвизме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев-Чужбинский А. Поездка в Южную Россию. – [Изд. 2]. – Санкт-Петербург, 1863. – Ч. 1 : Очерки Днепра. – 467 с.
2. Бріцина О. Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства / О. Бріцина. – К.: Наукова думка, 2006. – 390 с.
3. Бріцина О., Головаха І. Карнавал революції. – Режим доступу <http://www.ukrainepoland.com/u/publicystyka/publicystyka.php?id=3463>
4. Лисюк Н. А. Мовне питання і сучасний фольклор слов'ян // Слов'янський світ: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. – Вип. 6. – С. 147 – 164.
5. Масенко Л. Мова і культура // Масенко Л. Мова і політика . – Режим доступу <http://vesna.org.ua/txt/masenkol/movpol/08.html>
6. Новицький Яків. Твори в 5-ти томах. Т.2. – Запоріжжя:ПП «АА Тандем», 2007. – 510 с. _ с. 307
7. Пасюта С. Український російський язык. – Режим доступу <http://www.podrobnosti.ua/analytics/2007/05/31/428560.html>
8. Попович М. Нарис історії культури України. – К. : АртЕк, 1998. – 728 с.
9. Русская культура в контексте социально-исторических реалий Украины (конец XX ст.): Материалы международной научно-практической конференции (22-23 октября 1993 г.) – К.: Украинское общество русской культуры «Русь», 1993. – 202 с.
10. Сербіна Н. «Жизненна песня». Український шансон у виконанні наших бабусь // Тиждень український. – Режим доступу <http://www.ut.net.ua/art/168/0/913/>
11. Соколов Л. Русский язык для Украины – не иностранный. – Режим доступу <http://www.ut.net.ua/art/168/0/913>
12. Тесличко Л.Г. Собрание и изучение русского фольклора на Украине: (1918 – середина 30-х годов) // Вопросы русской литературы. – 1978. – Вып. 2 (8). – С. 75 – 83.
13. Тесличко Л.Г. Конкретно-исторические и сравнительные исследования русского фольклора на Украине в советский период // Вопросы русской литературы. – 1979. – Вып. 1. – С. 108 – 117.
14. Юзвенко В.А., Гайдай М.М., Шумада Н.С. Межэтнические связи в песенном фольклоре на современном этапе : (На материалах Украинской ССР) // Фольклорное наследие народов СССР и современность. – Кишинёв, 1984. – С. 295 – 328.
15. Ястребов В. В запорожском захолустье // Киевская старина. – 1885. – Т. 13. – № 9. – С. 721 – 729.

СОВРЕМЕННЫЙ АНЕКДОТ: СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Павленко И.Я., д.филол.н., профессор, Бережной В.А., студент

Запорожский национальный университет

В статье рассматриваются вопросы прагматики одного из распространённых фольклорных жанров и характер трансформации традиционных функций под влиянием новых форм трансляции текстов.
Ключевые слова: жанр, фольклор, анекдот, функции, функционирование, трансмиссия, трансляция

Павленко І.Я., Бережний В.А. СУЧАСНИЙ АНЕКДОТ: СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ / Запорізький національний університет, Україна

У статті розглядаються питання прагматики одного з розповсюджених фольклорних жанрів та характер трансформації традиційних функцій під впливом нових форм трансляції текстів.
Ключові слова: жанр, фольклор, анекдот, функції, функціонування, трансмісія, трансляція

Pavlenko I.J., Berezhnoi V.A. MODERN ANECDOTE: THE SPECIFIC OF FUNCTIONING / Zaporizhzhya national university, Ukraine

The article is dedicated to pragmatics of a common folklore genres and transformation's character of the traditional functions under the influence of new forms of texts' broadcasting.
Key words: genre, folklore, anecdote, functions, operation, transmission, broadcasting

Анекдот – один из наиболее продуктивных жанров современного фольклора, функционирование которого во многом зависит от взглядов и настроений значительной части населения страны.

Характерные особенности анекдотов – злободневность, возможность оперативно реагировать на алогизм действительности, деформацию морали, значимые события в жизни общества. Как отмечает известный исследователь жанра Е. Курганов, «... в центре анекдота всегда находится странное, неожиданное, откровенно нелепое событие, выпадающее из повседневного течения жизни» [17, с. 3]. Анекдот характеризуется намеренной гипертрофией черт и ситуаций, вплоть до абсурдизации, способствующей выявлению определенных (как правило, негативных – с точки зрения создателей и трансляторов произведения) сторон жизни. Для характеристики этого жанра важно помнить, что он «демонстративно «играет» под действительность, поскольку на самом деле текст, созданный по канонам анекдота, ни в коем случае не может быть с этой действительностью отождествлён» [19]. Высмеивая и гиперболизируя алогизм действительности, анекдот создаёт собственный художественный мир, подобный реальному, и в то же время необычный, абсурдный, смешной, а иногда и страшный в своей похожести на реальность.

Собирание анекдотов на украинских землях началось еще в XIX ст. Их записывали и публиковали И. Срезневский, Н. Костомаров, Марко Вовчок, И. Рудченко, П. Кулиш, Драгоманов, В. Гнатюк и Б. Гринченко. Таким образом, уже на рубеже 19 – 20 века был накоплен значительный материал для исследования, однако специальных работ, посвящённых теории этого жанра, не существовало.

В советской фольклористике проводилось ретроспективное изучение анекдотов, публиковались и анализировались только тексты дореволюционного периода, когда в широкой народной среде бытовал бытовой и социальный анекдот, а политический функционировал по преимуществу в среде интеллигенции и в поле зрения собирателей и исследователей не попадал. К тому же нужно учитывать, что значительный пласт анекдотов из-за самоцензуры в записные книжки фольклористов не попал.

Анекдот советского периода был явлением нелегитимным, его трансляция ограничивалась самоцензурой, поэтому ни о фиксации, ни об изучении речь не шла. Складывалась ситуация, когда анекдот стал одной из наиболее популярных и активных фольклорных форм, приобрёл статус своеобразного потаённого знания, транслируемого особо близким людям; в нём проявлялись многогранная оценка происходящего, настроения и взгляды не только интеллигенции, но значительной части населения страны, однако исследования анекдота, особенно политического, не проводились. Зато долгое время актуальным был широко варьруемый анекдот:

- Иосиф Виссарионович (вариант – Леонид Ильич), а что Вы коллекционируете?
- Анекдоты обо мне.
- И много собрали?
- Три лагеря.

Синхронное изучение анекдотов активизировалось лишь в постсоветской науке в связи с «легализацией» этого жанра. Создаётся парадоксальная (но в то же время характерная для фольклористики) ситуация: сам жанр начинает трансформироваться, происходят изменения не только в содержании и системе персонажей, но и в способах трансмиссии, утрачивается значительная часть массива распространённых

ранее текстов, и в это время начинается исследование различных аспектов содержания, жанровой природы, прагматики и функционирования того, что постепенно становится прошлым и/или существенно изменяется.

Сейчас анекдот оказался в поле зрения социологов [13], философов [1; 15], культурологов [9; 14; 20], лингвистов [21] и фольклористов [16; 19]. Исследуются жанрообразующие элементы, процесс рассказывания, характер клишированных форм [22; 23; 24], анализируются отдельные тематические группы и характер трансформации в анекдоте литературных текстов [5; 7; 8; 18].

В украинской фольклористике уделяется внимание современному политическому фольклору, в том числе и анекдоту, изучается генезис жанра, некоторые особенности функционирования, способы создания комического [9; 10; 11; 16], лексические особенности. Однако проблемы прагматики и способов трансляции анекдота всё-таки редко попадают в поле зрения исследователей, чем обусловлена цель статьи – рассмотреть некоторые особенности функционирования современных анекдотов и причины трансформации жанра. Предметом исследования стали анекдоты, бытовавшие и бытующие в Украине в последнее десятилетие. Поскольку фиксация всего корпуса произведений и их вариантов невозможна, наблюдения и выводы опираются на записи, накопленные в архиве кафедры русской филологии ЗНУ, и тексты, публикуемые в региональной прессе и на интернет сайтах [2; 3; 4].

Внимание к анекдоту обусловлено мобильностью его содержания, точностью и экспрессивностью оценок и характеристик, отражением массового (коллективного) отношения к действительности и различным её проявлениям, распространённостью среди людей различного возраста, уровня образованности, места проживания, повышенным вниманием к произведениям этого жанра средств массовой коммуникации и т.д.

Популярность и активное функционирование анекдота обусловлено системой выполняемых жанром функций, комплекс которых по-разному определяются исследователями. Среди них чаще всего рассматриваются

- 1) развлекательная [11],
- 2) коммуникативная («вовремя рассказанный и удачный анекдот позволяет устанавливать, оптимизировать и закреплять коммуникативный контакт» [14, с. 130]),
- 3) посредническая (медиативная) (анекдот «осуществляет разрядку напряженности, возникшую в разговоре, и тем самым выводит говорящих из неловкого положения или просто затянувшейся паузы») [20].
- 4) психотерапевтическая («анекдот позволяет в юмористической форме говорить об ужасном, т.е. безболезненно переводить из сферы «подсознательного» в сферу сознательного представления, которые способны наносить субъекту серьезные психические травмы» [14, с. 130]),
- 5) социально высвобождающая («в анекдоте традиционно вполне могут быть задействованы табуированные или, по крайней мере, небезопасные в других жанрах и сферах общения темы» [14, с. 130], «шутка позволяет высказывать тривиальное, то, что «навязло в зубах», но «накипело в душе» и требует выхода» [21, с. 12]).

Наши наблюдения позволяют говорить о существовании и «ранее неучтённой», но представляющей существенной, экспрессивно-эмоциональной функции, поскольку каждый текст – это выраженное отношение к предмету повествования, его эмоциональная оценка. Анекдот немислим без комического в любых его проявлениях – от юмора и иронии до сатиры и гротеска. Несмешной анекдот – нонсенс, нарушение жанровых канонов.

Очевидно, нужно отметить те случаи, когда рассказывание анекдота не вызывает нужный эффект. Это может быть обусловлено либо неумением подать произведение (рассказывание анекдотов должно соответствовать ситуации и настроению говорящих, требует определённого навыка и мастерства, текст должен передаваться внешне бесстрастно, предельно коротко, без уводящих от основного содержания комментариев, реакция слушателя должна быть подготовлена самим анекдотом и заложенным в нём смыслами, а не поведением рассказчика), либо несоответствием рассказанного уровню подготовленности, мировосприятия, морали, ожиданиям и интересам слушателя. Рассказывание анекдота и достижение необходимого эффекта (смеха или хотя бы улыбки) в значительной степени мотивировано не только желанием рассказчика поделиться знаниями и оценками, но и возможностью и готовностью слушателя адекватно воспринимать эту информацию. Однако это не умаляет заложенное в произведениях анализируемого жанра стремление вызвать эмоциональную реакцию слушателя.

Подобно многим жанрам традиционного фольклора, анекдоты выполняют ещё и консолидирующую (укрепляющую коллектив на основе общих взглядов, предпочтений и оценок) функцию, поскольку в них закрепляются взгляды, оценки, моральные нормы, аксиологические доминанты определённого (национального, территориального, социального, возрастного, профессионального и т.д.) коллектива.

Например, у каждой современной молодёжной субкультуры существует свой корпус анекдотов, знание, понимание и соответствующая реакция на которые позволяют включить человека в круг «своих». Вспомним хотя бы анекдоты толкиенистов: их адекватное восприятие возможно лишь при хорошем знании соответствующих литературных произведений и их экранизаций, то есть наличии общего объединяющего знания, без которого членом коллектива стать невозможно. «Свои» анекдоты есть у представителей различных профессий, у людей, имеющих общее увлечение и т.д. Анекдоты с соответствующими смысловыми доминантами есть у сторонников различных политических сил.

Таким образом, отражая различные знания, убеждения, мораль, симпатии и надежды, анекдот (особенно этнический и политический) ведёт к дальнейшему расслоению общества, парадоксальным образом объединяя в себе потенциальные возможности консолидации и стратификации, объединения и разъединения, на что также ранее не обращалось внимание.

Следовательно, круг социальных функций анекдота оказывается шире, чем принято считать, однако характер их соотношения может быть разным. В значительной степени это зависит от способа трансляции текста.

Современное функционирование анекдота выходит далеко за рамки традиционной устной трансмиссии и представлено несколькими формами: устно-письменной (текст фиксируется во время устного исполнения), письменно-устной (пересказывается прочитанное в газете или на сайте произведение), устно-письменно-устной (текст записывается во время живого исполнения и потом зачитывается или заучивается по записи), собственно письменной (анонимный текст размещён в газете или на сайте, воспринимается в процессе чтения и устно не воспроизводится).

Такого разнообразия форм трансмиссии другие фольклорные жанры практически не знают. Исключительно в письменной форме в 20 – 30 годы транслировались псевдо фольклорные песенные и прозаические произведения о Ленине, Сталине, Будённом, коллективизации, индустриализации и т.д., которые хотели «внедрить» в массовый репертуар (соответственно, пропагандируемое ими отношение к происходящему – в массовое сознание). Подобная ситуация создаётся и в наше время, когда в изданиях и на сайтах различных политических сил публикуются анекдоты, создаваемые политтехнологами, основная цель которых – дискредитация политических противников и утверждение позиций своей партии, расширение рядов сторонников, следовательно, и избирателей. Такие произведения не получают широкого распространения, их устное бытование фиксируется крайне редко (что, собственно и позволяет говорить об исключительно письменной трансляции). Безусловно, речь идёт об анонимных авторских текстах, но сам факт манипуляции общественным сознанием при помощи создания псевдо фольклорных произведений с явным усилением консолидирующей и стратифицирующей функций фольклорного анекдота примечателен.

Анализ анекдотов, звучащих в живой речи и опубликованных в газетах и на интернет сайтах даёт основание говорить о вариативности функций. Это связано с тем, что любой способ фиксации нарушает естественное бытование фольклорного текста, живущего только в условиях живого общения. Сам процесс рассказывания анекдота предполагает определённое настроение, чётко очерченный круг общего знания или общих представлений участников коммуникативного акта, границы взаимного доверия, общее или близкое отношение к предмету высказывания. Рассказчик и слушатель должны не только слышать, но и видеть друг друга, реагировать на жесты, мимику и интонацию.

Одна из характерных черт функционирования современного анекдота состоит в том, что он активно выходит за пределы среды естественного бытования, всё чаще перемещается на страницы газет и журналов, на телеэкраны и страницы интернет-сайтов. Изменение в формах передачи приводит к серьёзной деформации жанра, поскольку утрачивается непосредственный контакт исполнителя и слушателя, разрушается естественный коммуникативный акт. Текст публикуется без учёта запросов и настроения того, кто его прочитает или прослушает. Реакция реципиента становится неважной и необязательной.

Иногда в телепередачах имитируется живое общение и хорошо знакомые между собой участники действия словно рассказывают друг другу анекдоты. Однако всем понятно, что основной слушатели не они, а зритель по другую сторону экрана. Фактически, совершается акт самопрезентации участников передачи, собравшихся на заранее запрограммированный междусобойчик, ситуация рассказывания мало напоминает живое общение. Следовательно, коммуникативная функция анекдота существенно трансформируется, а медиативная и вовсе нивелируется. Да и психотерапевтическая, социально-высвобождающая и консолидирующая функции весьма сомнительны, поскольку во всём действе просматривается безусловная регламентация, обусловленная режиссёрским замыслом, и полное игнорирование воспринимающей стороны. Таким образом, бытование анекдота на телеэкранах при сохранении текста произведений полностью меняет характер его трансляции и функции, следовательно, разрушает жанр.

Подобные трансформации происходят и тогда, когда анекдот перекочёвывает на страницы периодических изданий и становится своеобразным обязательным довеском, рассчитанным на повышение читательского (и это концептуально) спроса. Подборки анекдотов зачастую заимствуются из интернета и крайне редко почерпнуты из устного бытования. Как правило, публикуемые тексты слабо связаны между собой тематически, композиционно, эмоционально. В живом бытовании анекдоты исполняются зачастую спонтанно, в соответствии с ситуацией и настроением, тексты тематически, эмоционально или ассоциативно связаны между собой. Как правило, стараются рассказать новые или неизвестные анекдоты, если сомневаются в новизне, спрашивают, знают ли слушатели анекдот о ...

При публикации нескольких анекдотов внутренняя необходимость их связи игнорируется, тексты с различной тематикой и отношением к действительности, хорошо знакомые и новые оказываются рядом, в одной подборке могут быть анекдоты, традиционно адресуемые различной возрастной, профессиональной или гендерной аудитории, следовательно, реальный адресат, степень его готовности к восприятию и реакция на предлагаемый материал игнорируется. В таком случае сохраняется преимущественно развлекательная функция, да и та не всегда реализуется. Как правило, несколько произвольно размещённых рядом анекдотов не могут обеспечить единство восприятия, следовательно, быстро утомляют, надоедают. По крайней мере, смех они вызывают далеко не всегда.

Обращает на себя внимание частое иллюстрирование анекдотов, создание вербально-визуального текста, однако для традиционного исполнения произведений этого жанра характерен естественный синкретизм слова, звука, мимики, жеста, а в названом случае слово и рисунок объединены искусственно и этот симбиоз редко воспринимается как единое целое.

В последнее время анекдот всё чаще появляется на специализированных сайтах в интернете. Здесь рядом могут появляться варианты произведений, возможен своеобразный диалог между тем, кто размещает, и тем, кто читает (!) тексты, возникает специфичное общение между носителем и реципиентом произведения. Анонимность «рассказчиков» снимает все предыдущие преграды, включая самоцензуру и элементарный стыд. Трансляция становится практически беспрепятственной и неограниченной, доступ к анекдоту предельно упрощается, что, по мнению авторитетного исследователя, поддерживает циркуляцию произведений и «характер распространения ... анекдотов стал соответствовать природе этого жанра юмора. Похороны анекдота не состоялись, поскольку покойный оказался живым» [17, с. 9]. Думается, что ситуация не столь проста. То, что бытует в интернете, мало похоже на традиционный анекдот, хоть словесный текст, закреплённый графически, кажется, сохранён.

Бытование в интернете существенно трансформирует систему функций анекдота. Прежде всего, меняется форма коммуникации: она становится бесконтактной, не предполагающей приспособления текста произведения к ситуации и слушателю. Как и в предшествующих случаях, абсолютно игнорируются обстоятельства исполнения и восприятия, необходимость не только живого вербального, но и эмоционального и визуального контакта, мгновенность интеллектуальной и эмоциональной реакции.

Интернет, благодаря распространённому методу «скопировать – вставить» позволяет воспроизводить и распространять тексты с необычайной скоростью, легко преодолевая границы государств и регионов, игнорируя взгляды и вкусы пользователей, создавая ничем не мотивированные блоки текстов и сводя к минимуму возможность варьировать. Всё это не соответствует нормам естественного бытования жанра, как искусственным становится и общение читателей анекдотов на форумах.

В интернет бытовании анекдот частично сохраняет традиционную развлекательную функцию, поскольку пользователи обращаются к сайтам с анекдотами в первую очередь ради развлечения. Частично в этом проявляется и стремление к увеселению и смеху (реализация эмоционально-экспрессивной функции). Очевидно, для тех, кто выкладывает анекдоты, важна реализация психотерапевтической и/или социально высвобождающей функции. Но при естественном функционировании текста эти факторы должны быть двусторонними (рассказчик/слушатель), в рассматриваемой ситуации вторая сторона во внимание не принимается. А для копирайта и первая тоже, поскольку процесс может осуществляться автоматически. Коммуникативные возможности текста предельно деформированы: живое общение, в котором традиционно задействована звучащая речь и невербальные факторы, становится невозможным, мало того, на форумах «реплики» участников виртуального диалога отдалены и во времени, и в пространстве.

Продолжая предложенную метафору (развивающую известную фразу американского классика), можно говорить о том, что похороны традиционного фольклорного анекдота в интернете всё-таки совершились, в то же время родился новый жанр, с оригинальной формой трансмиссии и самостоятельными функциями, по привычке называемый анекдотом.

Изменение форм трансляции и созданная искусственно общедоступность анекдота приводит в последние годы к его «омоложению». Этот жанр в соответствии с его картиной мира всегда был адресован взрослым. И это касалось всех тематических групп. Газетные и журнальные публикации, телевидение и, особенно, интернет открывают массовый доступ к произведениям детям. В результате происходит

переход текстов в аудиторию, которую привлекают ранее табуированные темы, апелляция к которым порождает мысли о собственной взрослости и вседозволенности. Переход анекдота в новую возрастную среду, неспособную к адекватному восприятию, также свидетельствует о трансформации жанра, как и народной смеховой культуры в целом.

Наблюдения над нынешним состоянием анекдота позволяют говорить о том, что они постепенно меняют сферу распространения, из живого общения перемещаются в средства массовой информации и интернет, в результате чего меняются формы трансляции, что в свою очередь ведёт и к трансформации традиционных функций и изменению аудитории трансляторов и реципиентов. Под влиянием внефольклорных факторов происходит существенная деформация в передаче и восприятии текстов, что, собственно, приводит к разрушению традиционного фольклорного анекдота и формированию новых форм, текстуально ориентированных на жанровый канон традиционного анекдота.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002.
2. Анекдоты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://censor.net.ua/ru/jokes/all>
3. Анекдоты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://durdom.in.ua/ru/main/anecdotes.phtml>
4. Анекдоты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://politfun.net/index.php>
5. Архипова А. С. Анекдот и его прототип: генезис текста и формирование жанра. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/91870.html>
6. Архипова А.С. Традиции и новации в анекдотах о Путине. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/arhipova7.htm>
7. Белоусов А. Ф. Анекдотический цикл о Крокодиле Гене и Чебурашке // Проблемы поэтики языка и литературы: Материалы межвузовской научной конференции. 22 – 24 мая 1996 года. – Петрозаводск: Издательство КГПУ, 1996. – С. 86–89.
8. Белоусов А. Ф. Вовочка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/belousov3.htm>
9. Бойко А. Архетипи народної сміхової культури в українських політичних реаліях ХХІ ст. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2041
10. Брицина О., Головаха І. Карнавал революції // Критика. – 2005. – Березень. – С. 17 – 19.
11. Гончаренко Н. Анекдот // Сучасність. – 1998. – № 6 – С. 116 – 126.
12. Гончаренко Н. Анекдот: походження та розвиток українського анекдоту // Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – С. 25 – 41.
13. Дмитриев А.В. Социология юмора: Очерки. – М., 1996. – 214 с.
14. Задворная Е.Г. Анекдот // Постмодернизм. Энциклопедия. / Сост. А. Грицанов, М. Можейко. – Минск: Книжный дом, Интерпрессервис, 2001. – С. 130 – 131.
15. Карасев Л. В. Философия смеха. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 224 с.
16. Кімакович І. Становлення анекдоту в системі фольклорних жанрів // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 3. – С. 108 – 112.
17. Курганов Е. Похвальное слово анекдоту. – СПб.: Изд. журнала «Звезда», 2001. – 254 с.
18. Лурье В. Ф. Анекдоты о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/luriev2.html>
19. Панкова Л. Анекдот: особенности формы и сюжетной композиции. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ua/lib/29pankova-doxa-7-2005.pdf>
20. Руднев В. П. Анекдот / Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1997. – С.27 – 29.
21. Санников В. З. Русская языковая шутка. От Пушкина до наших дней. – М.: Аграф, 2003. – 556 с.
22. Смолицкая О. В. Перфоманс как жанрообразующий элемент советского анекдота. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/smolitskaya1.htm>

23. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Клишированные формулы в современном русском анекдоте. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/shmelev2.htm>
24. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д.. Рассказывание анекдота как жанр современной русской речи: проблемы вариативности. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/shmelev3.htm>

УДК 821.161.1 – 31.09+929Набоков

МИР ТЕКСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. В. НАБОКОВА

Погорелова Д. А., ассистент

Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко

В работе рассматриваются такие характерные особенности текста в произведениях В. В. Набокова, как повторы, звуковые сочетания, каламбуры. Картина мира Набокова представлена в виде зашифрованных наслоений, наполненных символами и языковыми узорами. Часто отношение между мирами произведения и реальности является основной темой художественного творчества Набокова. Для того чтобы понять все образы и символы, языковые игры Набокова, необходимо приблизиться к автору, стать его «двойником».

Ключевые слова: Набоков, текст, язык, созвучие, двоемирие.

Погорелова Д. О. СВІТ ТЕКСТУ У ТВОРАХ В. В. НАБОКОВА / Луганський національного університету імені Тараса Шевченка, Україна.

У роботі розглядаються такі характерні особливості тексту у творах В. В. Набокова, як повтори, звукові поєднання, каламбури. Картина світу Набокова представлена у вигляді зашифрованих нашарувань, наповнених символами і мовними візерунками. Часто відношення між світами твору і реальності є основною темою художньої творчості Набокова. Для того, щоб зрозуміти всі образи і символи, мовні ігри Набокова, необхідно наблизитися до автора, стати його «двійником».

Ключові слова: Набоков, текст, мова, співзвуччя, двоємир'я.

Pohorielova D. WORLD OF TEXT IN CREATIVE WORKS OF VLADIMIR NABOKOV / Luhansk Taras Shevchenko National University, Ukraine.

The article discusses such textual features of Vladimir Nabokov's works as repetitions, sound combinations, puns. Nabokov's world view is presented in the form of encrypted layers, filled with symbols and language patterns. Often the relationship between the world of work and the reality is the main theme of Nabokov's artistic creativity. In order to understand all the images and symbols and language games of Nabokov it is necessary to get closer to the author, to become his "twin."

Key words: Nabokov, text, language, assonance, dual-world.

Что же должно быть в уме тех, которые ни времени, ни охоты не имеют ломать себе головы над разгадыванием твоих своенравных и сумасбродных логогрифов?

(из письма П. А. Вяземского А. С. Пушкину)

Картина мира Набокова, с точки зрения составляющих ее образов и схем, уникальна, поскольку объединяет в себе сферы языка и культуры России, Европы и США, что находит особое выражение в художественном мире и в построении композиции его произведений. Синтез трех культур – русской, английской и французской – в картине мира обеспечивает автору критический взгляд извне на каждую отдельную культуру. Внешняя оценка явлений отдельной культуры проводится в соответствии с индивидуальной системой ценностей автора. По этой причине Набоков делает процесс взаимодействия культур основной темой своих художественных произведений. При этом способы межкультурного и межъязыкового взаимодействия, элементы и связи по аналогии переносятся в художественный мир произведений и обуславливают авторский стиль. Писатель создает произведения, структурно повторяющие модель культурной картины мира индивида, с ее постоянными элементами и связями.

В настоящий момент творчество В. Набокова изучается достаточно интенсивно. Наследие писателя вызывает интерес не в последнюю очередь как явление взаимодействия языков, литератур, культур.

Феномен языка Набокова — пожалуй, один из наиболее обсуждаемых и неоднозначных вопросов. Если для одних исследователей Набоков остается, прежде всего, русским писателем, и они соглашаются с мнением В. Александрова о том, что «некоторые центральные мотивы писателя в русских книгах выражены более определенно, чем в большинстве английских», и «при всем ослепительном блеске набоковского литературного стиля на английском, он все же не достигает высот его русскоязычной прозы»

[1, с. 20], то есть и такие, кто согласен с замечанием М. Цетлина о том, что романы Сирина «настолько вне большого русла русской литературы, так чужды русских литературных влияний, что критики невольно ищут влияний иностранных» [11, с. 218]. Эти противоположные точки зрения сочетаются в суждении Н. Андреева, который считает, что «в формальном смысле у Сирина – синтез русских настроений с западноевропейской формой» [2, с. 230].

Миражность Набокова, согласно О. Михайлову, составителю предисловия к первому сборнику писателя, выпущенному в России, объясняется тем, что Набоков «феномен языка, а не идей... Языка, оторванного от жизни и пытающегося колдовским усилием эту жизнь заместить... Отсюда и неудержимая тяга к нему всего выморочного» [5, с. 13].

В. Ходасевич утверждает, что истинная тема Сирина — жизнь приемов: «С окончанием их игры повесть обрывается». Совершенно не важно, отрубили Цинциннату голову или нет. Попытки искать в книге некое «идейное единство» неправомерно, так как имеет значение лишь другая целостность, стилистическая, — ради нее вьется эта «цепь арабесок, узоров, образов» [10, с. 247].

На материале творчества писателя ставится и решается целый комплекс важных историко-литературных проблем, поэтому высокая степень изученности творчества В. Набокова закономерна. Однако продолжают существовать и малоисследованные участки. Сравнительно малая исследованность некоторых аспектов творчества писателя связана с объективными трудностями: произведения писателя нередко вступают в конфликт с существующими в литературоведении моделями описания и анализа текста. Цель данной статьи – рассмотреть, как представлен мир текста и мир языка у Набокова.

В своих произведениях Набоков часто обращается к смешению языков, наций, городов, созданию всевозможных неологизмов, перемешанных друг с другом, ибо, по мнению А. Кейзина, на языке, именуемом «Владимир Набоков», все отдельные и разрозненные частицы его памяти преобразуются в единое целое [4, с. 452].

Само отношение между мирами произведения и реальности зачастую является основной темой художественного творчества. Все реалии картины мира автора зашифровываются, символизируются. Направление повествования, персонажи, идеи любого произведения, главы, абзаца порой не имеют связи с тем, что было до этого или с тем, что последует далее. Любой момент оказывается удивительно независимым от другого момента. Б. Бойд так комментирует эту особенность: «Повествование постоянно прерывается, внезапно останавливается, повергает читателя в шок своими спонтанными, возникающими на ходу поворотами» [13, с. 29].

Критики обвиняли и продолжают обвинять Набокова в чрезмерной вычурности повествования и невозможности адресации наиболее сложных произведений («Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Лолита», «Ада») рядовому читателю, непривыкшему к постоянному щеголяню специальными терминами, литературоведческими познаниями, каламбурам и взрывной смеси языков. Можно предположить, что местами цель текстовой деятельности автора сводится лишь к самолюбованию и игре со звуками и словами.

Адресат Набокова – тот, кто свободно владеет двумя или даже тремя языками, способен удерживать в памяти мельчайшие детали текста, которые повторяются в последующих и предыдущих главах, разбираться в энтомологии, шахматах, русской и зарубежной литературах, а также быть готовым постоянно анализировать и сравнивать русские и английские версии, ломать голову над причудливыми сплетениями слов и шарадами, вплетенными в повествование. Таким образом, адресат Набокова должен стоять примерно на одной ступени развития с ним самим, в противном же случае читатель ощутит всю бездну интолерантности и конфронтации автора.

Слова в повествовании Набокова играют двоякую роль: с одной стороны, имеют овеществленный смысл и независимое существование в языковой трансреальности, с другой — указывают на предметы вне словесного определения в изначальном или «реальном» мире. «Язык» начинает жить собственной жизнью, и слова становятся отдельными, ни с чем не связанными объектами. В романе «Защита Лужина» мир шахмат становится частью реального мира и слово «партия» приобретает совершенно особый смысловой оттенок: «Почему-то слово «партия» все проплывало в мозгу, – «хорошая партия», «найти себе хорошую партию», «партия», «партия», «недоигранная, прерванная партия», «такая хорошая партия» [6, с. 418]. Такой разрыв между знаком и тем, что им обозначается, является импульсом, вызывающим словесные игры, столь любимые Набоковым, — криптограммы, увлечение шифрами и кодами, каламбуры: «Пробили часы – четыре или пять раз, и казематный отгул их, перегул и загулок вели себя подобающим образом» [9, с. 48].

В романе «Отчаяние» Герман с нетерпением читает газетную заметку, чтобы удостовериться, что его высокохудожественная работа – убийство двойника Феликса – отмечена публикой: «В автомобиле, – добавляла газета, – найден предмет, устанавливающий личность убитого» [8, с. 519]. Читая эти строки, Герман по ошибке читает «убийцы» вместо «убитого», что приводит его в состояние пущего веселья.

Герман не подозревает, что недочет в его блестящем плане – забытая в машине трость – сведет на нет все его попытки совершить «идеальное» преступление, и радость его вскоре сменится отчаянием.

Читатели набоковского текста никогда не устанут удивляться количеству и интенсивности внимания, с которым автор и его рассказчик обращаются к тому, что обычно принято считать эпизодическим, незначительным, поверхностным. Набоковское восхищение деталями неоднократно сравнивалось с прустовским (для которого эфемерные вещи обладают огромной значительностью как потенциальные носители идеи) или с той же тягой Роб-Грийе, чьи утомительные описания в конечном счете разрушают общее понимание главных материй. У Набокова значимость деталей пребывает в самих вещах и в пространстве, в котором все эти словесные созвездия и асимметричные выпуклости становятся произведениями искусства [12].

В романе «Защита Лужина» шахматы становятся практически одушевленными существами, влияющими на жизнь Лужина, окружающими его «темной громадой»: «Шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его» [6, с. 389]. Набоков создает мир, в котором предметы так или иначе влияют на людей, становятся неотделимой частью мира человеческого. Стоит вспомнить чемодан Лужина, вещи в котором так трогают его жену, или пансионат госпожи Дорн, где «столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать, и, разлучившись, таким образом, друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета» [7, с. 48]. Вещь иногда становится единственным связующим звеном с событиями прошлого, поэтому любовное изображение «вещного» мира так характерно для Набокова, писателя, потерявшего связь с Родиной. Г-жа Дорн досаждает, что нельзя распилить двуспальную кровать, «на которой ей, вдове, слишком просторно было спать» [7, с. 49], а Кречмар из «Камеры обскуры», все еще терзающийся угрызением совести, быстро привыкает к присутствию Магды в доме, где он жил с прежней семьей, «и это происходило оттого, что стоило ей переменить извечное положение любого незаметнейшего предмета, как данная комната сразу лишалась знакомой души, воспоминание испарялось навсегда» [8, с. 308].

В произведениях Набокова мир становится не собранием разрозненных вещей или людей, а миром, в котором все вещи, предметы, люди взаимодействуют, таким образом создавая этот мир. Этот мир не может существовать без одушевления всех его элементов, действующих лиц, их теней, отражений, предметов из их окружения и даже стилистических приемов; это отметил еще В. Ходасевич своим уже хрестоматийным наблюдением: «Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения, и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирия их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы» [10, с. 248].

Набоков создает в своих романах множасьщиеся, искажающие и разрушающие друг друга пространственно-временные и лингвистические конструкции, в которых особое значение приобретает момент ироничной игры: ничто не может быть воспринято всерьез, каждое из новых зеркальных построений высвечивает структурные узлы предшествующего образа. В этой игре преодолеваются и разрушаются все существующие рамки. Так создается фрагментированный текст, досконально воспроизводящий историю своего написания. Фрагментарность, разорванность становятся гармоничными по своей сути и являются постоянной темой авторских размышлений над способами создания своих произведений.

Набоков сознает наличие константных образов в своих произведениях и подвергает рефлексивному осмыслению их роль в произведениях, что каждый раз обновляет константный прием или образ. Осознанные манипуляции с константами художественной картины мира не приводят к разрушению целостности произведения, а придают новый аспект восприятию их структуры.

Двоемирие проявляется в структурно-композиционном построении набоковского текста. Повороты и повторы в повествовании, детали, которые могут показаться незначительными на первый взгляд, но на самом деле становятся ключевыми для той или иной сюжетной линии сложной многослойной ткани повествования.

Повтор играет ведущую роль в повествовании романа «Защита Лужина». Роковой турнир с Турати становится переломным моментом повествования, после которого все дальнейшие события идут ретроспективно. Повествование во второй части зеркально отражает первую часть: «Как в живой игре на доске бывает, что неясно повторяется какая-нибудь задачная комбинация, теоретически известная, – так намечалось в его теперешней жизни последовательное повторение известной ему схемы. И как только прошла первая радость, – что вот, он установил самый факт повторения, – как только он стал тщательно проверять свое открытие, Лужин содрогнулся» [7, с. 437]. Когда Лужин начинает обдумывать свою защиту, он приходит к выводу, что для того, чтобы победить, нужно не слепо следовать ретроспекции, возвращаясь в прошлое и заново проживая его, а найти неожиданный, не поддающийся логике ход.

Однако повторяемость безжалостных шахматных ходов уничтожает всякую надежду Лужина на защиту. Самое разумное и правильное решение, которое Лужин может предпринять – это выйти из игры, «выпасть» из игры, выпасть из черного шахматного квадратика окна. И пока люди, выбивающие дверь в ванную, зовут и ищут какого-то Александра Ивановича, Лужин, всех обманувший и нашедший наконец защиту от той защиты, которой пытались загнать его в ловушку, летит навстречу вечности, угодливо раскинувшейся перед ним. В этой вечности не нужно возвращаться в прошлое и не нужно наматывать кольца спирали настоящего, на каждом шагу осознавая, что на каждом витке возвращаешься вновь к былому, проходишь сквозь бесконечный шахматный ад.

Язык в некотором смысле составляет предмет большинства произведений Набокова. В результате мы имеем дело с литературой, которая не столько восхищает, сколько озадачивает, точно сверхусложненное мастерство жонглера. Некоторые книги Набокова превращаются в некий интеллектуальный тест или же в привилегированный вариант игры в прятки.

С помощью игривых изгибов звуковой игры автор создает удивительно узорчатую прозу. Эту независимость и филигранную работу над словом можно трактовать еще глубже – как инструменты для сотворения набоковского текста, который уже сам по себе есть индивидуальный и необыкновенный инструмент [13, с. 19].

Набоков постоянно играет в рифмы, в созвучия: «и как дым исчезает доходный дом...» [8, с. 52], «там и сям вздувались на лиловой от лиственной тени земле черные червистые холмики» [7, с. 70], «картина ли кисти крутого колориста» [9, с. 48], «жадный хохлатый старик в красных шелковых панталонах, пожирает, обжигаясь, поджаренные хухрики» [9, с. 88], «блевал бледный библиотекарь...» [9, с. 186]. В «Приглашении на казнь» главный герой Цинциннат читает роман, где «был в полторы страницы параграф, в котором все слова начинались на п» [9, с. 120] – своеобразное набоковское самопародирование. Говоря от имени Цинцинната, Набоков далее обосновывает этот словесный прием: «...Догадываясь о том, как складываются слова, как должно поступать, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя своим отражением...» [9, с. 103]. Другой герой Набокова, Герман из романа «Отчаяние», признается, что ему нравится и всегда нравилось «ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох» [8, с. 424].

Звучание слов наполняет их особым смыслом: «Шелестящее, влажное слово счастье, плещущее слово, такое живое, ручное, само улыбается, само плачет...» [8, с. 588] или «Вот тоже интересное слово конец. Вроде коня и гонца в одном...» [8, с. 589]. В «Приглашении на казнь» постоянно обыгрываются слова «тут» и «там» и слова, созвучные с ними; слово «тут» приобретает твердость и жесткость тюремных решеток, а «там» – романтический ореол: «Тупое тут, подпертое и запертое четою «твердо», темная тюрьма... держит меня и теснит» [9, с. 101]; «там тамошние холмы томление прудов, тамтам далекого оркестра...» [9, с. 53].

Игры со звуками и их сочетания обычно искусно передаются при переводах Набокова на английский язык. В романе «Защита Лужина» будущая жена главного героя разговаривает с матерью о своем молодом человеке: «Очень, очень знаменитый, – продолжала дочь, – и очень милый». «Помоги-ка мне лучше найти мое мыло», – отвечает мать [7, с. 368]. В английском варианте романа фраза матери, предпочитающей уйти от прямого комментария, также сопровождается созвучием: «Very, very famous, – continued the daughter, and very nice». «Help me rather to find my soap», said her mother [14, с. 76].

Мастерское владение словом обнаруживается в блестящем диалоге между Гумбертом и таинственным незнакомцем, встреченным им в отеле в романе «Лолита»: «Как же ты ее достал?» – «Простите?» – «Говорю: дождь перестал». – «Да, кажется». – «Я где-то видал эту девочку». – «Она моя дочь». – «Врешь, не дочь». – «Простите?» – «Я говорю: роскошная ночь. Где ее мать?» – «Умерла» [6, с. 127]. Интересно, что диалог созвучен со стихотворением Блока «Поэт», что свидетельствует о незримых переключках Набокова со своим предшественником и поэтическим кумиром на уровне поэтики: «– Дождик, дождик! Скорей закапай!/ У меня есть зонтик на палке! / – Там весна. А ты – зимняя пленница,/ Бедная девочка в розовом капоре.../ – А за морем есть мама? / – Нет. / – А где мама? /– Умерла... / Подошла ночь, / Кончился разговор папы с дочкой» [3, с. 125].

Взаимозависимость звука и смысла для Набокова является обязательной особенностью литературного языка. Выразительностью своей его произведения немало обязаны множеству звуковых повторов, искусно вплетенных в повествование. Романы и рассказы Набокова уникальны тем, что для правильной их интерпретации читатель должен приблизиться к фигуре самого творца, стать в некотором роде «двойником» автора. Только тогда станут понятны все тематические линии, передаваемые полотно повествования, все образы и символы, позволяющие создать два особых вида художественной реальности.

В ходе дальнейшего исследования планируется более детально исследовать мир текста в различных произведениях Набокова как на уровне звуковых и лексических особенностей, так и в свете феномена двуязычия Набокова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность / В. Е. Александров. – СПб.: Алетейя, 1999. – 320 с.
2. Андреев Н. Сириин / Н. Андреев // Набоков В.В.: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 1977. – Т. 1. – С. 220–230.
3. Блок А. Собрание сочинений в 6 томах / А. Блок. – М.: Правда, 1971. – Т. 3. – 368 с.
4. Кейзин А. В памяти Набокова / А. Кейзин // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н. Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 451–453.
5. Михайлов О. Король без королевства / О. Михайлов // Набоков В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега. – М.:, 1988. – С. 13–14.
6. Набоков В. В. Лолита. Ада, или Эротиада / В. В. Набоков. – М.: АСТ МОСКВА, 2005. – 870 с.
7. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / В. В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 2009. – Т. 2. – 784 с.
8. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / В. В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 2006. – Т. 3. – 848 с.
9. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / В. В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 2009. – Т. 4. – 784 с.
10. Ходасевич В. О Сириине / В. Ходасевич // Набоков В.В.: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 1977. – Т. 1. – С. 244–250.
11. Цетлин М. В. Сириин. «Возвращение Чорба». Рассказы и стихи / М. В. Цетлин // Набоков В.В.: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 1977. – Т. 1. – С. 218–219.
12. Benyei, Tamas. The Art of Deception: Vladimir Nabokov's Ada / Tamas Benyei // Neohelicon (Budapest). – 20 (1). – 1993. – P. 87–96.
13. Boyd, Brian. Vladimir Nabokov: the American Years / Brian Boyd. – Princeton: Princeton University Press, 1991. – 813 p.
14. Nabokov, Vladimir. The Defence / Vladimir Nabokov. – Oxford: Oxford University Press, 1986. – 158 p.

УДК 821.161.1:82-3 «18»

РУССКАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН

Погребная В.Л., д. филол. н., профессор,

Запорожский национальный технический университет

В статье выявляются причины неприятия женского творчества мужчинами-критиками и публицистами, определяются тенденции, влияющие на недостаточную репрезентацию женщин-писательниц второй половины XIX века в литературном каноне.

Ключевые слова: эмансипация, литературный канон, специфика женского творчества, автобиографизм, лиризм, субъективность, исповедальность.

Погребна В.Л. РОСІЙСЬКА ЖІНОЧА ПРОЗА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ ТА ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН/ Запорізький національний технічний університет, Україна

У статті виявляються причини неприйняття жіночої творчості чоловіками-критиками та публіцистами, визначаються тенденції, що впливають на недостатню репрезентацию жінок-письменниць другої половини XIX століття в літературному каноні.

Ключові слова: емансипація, літературний канон, специфіка жіночої творчості, автобіографізм, ліризм, суб'єктивність, сповідальність

Pogrebnaaya V.L. RUSSIAN FEMALE PROSE OF THE SECOND HALF OF THE XIX-th CENTURY AND LITERARY CANON / Zaporizhzhya national technical university, Ukraine.

In the article the author determines the reasons of disapproval of female works by literary critics and publicists, detects tendencies that influence on insufficient representation of the women-writers of the second half of the XIXth century in the literary canon.

Key words: emancipation, literary canon, specific character of female art, autobiographism, lyrics, subjectivity, confession

Проблема женского творчества вызывает повышенный интерес в современном мире. Н. Габриэлян, определяя те «белые пятна», которые существуют на сегодняшний день в науке, отмечает: «Особенно малоизученной областью является женское творчество – не отдельные имена и произведения, но феномен в целом» [1, с. 174]. В «Новейшем философском словаре» констатируется тот факт, что «опыт выдающихся женщин вовсе не учтён и не оценен в культуре» [2, с. 750].

Устойчивый и длительный интерес к русской женской прозе, в частности, к прозе 2-й половины XIX века, существует, как это ни парадоксально, не в России, а в Германии, Великобритании, США. Об этом свидетельствуют многочисленные публикации статей и книг по этой проблематике, проведение симпозиумов и конференций.

Если мы обратим внимание на справочники, словари, указатели, посвящённые русскому женскому литературному труду, то увидим, что они были изданы в Западной Европе или США. Например, уникальный труд «Словарь русских женщин-писательниц», который вышел под редакцией М. Ледковской, Ш. Розенталь, М. Зирин в Лондоне в 1994 году [3]. Составители собрали огромный фактический материал о 448 русских писательницах, творивших с 1760 по 1992 год. Примечательно, что этот словарь вышел в Великобритании, а не в России. С нашей точки зрения, он отличается от русских словарей, вышедших в XIX веке и ставших библиографической редкостью [4], большей точностью, подробностью как биографических сведений, так и библиографических. Нельзя не согласиться с Н.Н. Мостовской, которая в рецензии на этот словарь писала, что это «первая и единственная книга о женщинах-писательницах, в том числе забытых, недооценённых в истории русской литературы или недостаточно объективно истолкованных исследователями и критиками» [5, с. 179].

Сегодня интерес к женскому творчеству значительно возрос. Учёные (Г.Г. Жукова [6], А. Розенхольм [7], Э.Шоре [8-9], И.Л. Савкина [10-11] и др.) обнаружили и изучили множество текстов, как известных писательниц, так и второстепенных, и даже забытых. Критическому анализу подверглись и уже изученные женские тексты, созданные как в XIX, так и в XX веке.

Немецкая исследовательница Э. Шоре одна из первых задалась вопросом, почему долгое время женская литература не была включена в литературный канон, в том числе и литература второй половины XIX века. Она попыталась определить, в какой форме (с использованием каких аргументов) женщинам-писательницам отказывали в признании, дискредитировали их тексты [9]. Наша статья посвящена выявлению причин неприятия женского творчества мужчинами-критиками и публицистами, определению тенденций, влияющих на недостаточную репрезентацию женщин-писательниц второй половины XIX века в литературном каноне.

Открытием женского литературного XIX века стал выпуск издательством «Современник» в конце 1980-х годов трёх сборников рассказов и повестей русских писательниц, составленных В. Учёновой. Первый – «Дача на Петергофской дороге» [12] представляет авторов начала века – Е. Ган, З. Волконскую, Е. Ростопчину, М. Жукову. Во втором сборнике – «Свидание» [13] – собрана женская проза середины века, представлено творчество А. Панаевой, Марко Вовчок, Н. Хвоцинской, М. Цебриковой и др. Третий сборник этой серии, «Только час» [14], посвящён писательницам конца XIX – начала XX века. В него включены произведения О. Шапир, М. Крестовской, В. Дмитриевой, Л. Авиловой и др. Следует заметить, что после этих трёх сборников были выпущены ещё два – «Степная барышня: Проза русских писательниц XIX века» [15], «Сердца чуткого прозрением... Повести и рассказы русских писательниц XIX века» [16], в которых эпизодически представлено творчество выше упоминаемых писательниц. До сих пор их многие произведения (особенно романы) остаются изолированными от читателей, поскольку они были опубликованы в журналах XIX века и не переиздавались. В настоящий момент эти журналы являются малодоступными для массового читателя.

Е. Трофимова, считая выпуск трёхтомника женской литературы под редакцией В. Учёновой огромным событием, так оценивает творчество русских писательниц XIX века: «Их имена особенно важны для нас, поскольку, надолго выведенные из литературоведческого оборота, они как бы остались за пределами литературного процесса, что в свою очередь придало картине русского XIX века маскулинистский оттенок. И только возвращённые нам тексты позволяют говорить о той весьма активной роли, которую играло женское перо в развитии практически всех жанров отечественной литературы» [17, с. 106]. Составитель трёхтомника прозы дореволюционных русских писательниц, В. Учёнова отмечает: «...есть

среди русских писательниц и такие, кто оценён, на наш взгляд, несправедливо мало. Таланты Марко Вовчок, Н.Д. Хвоцинской, В.И. Дмитриевой светили ярко. Ни в интенсивности творчества, ни в его популярности они нимало не уступали знаменитым современникам, таким, как А.Ф. Писемский или Вс. Крестовский, В.М. Гаршин или В.Г. Короленко. Исторические же оценки оказались смещены: Хвоцинская, Дмитриева – редко читаемы, известны немногим» [14, с. 13]. Читательская аудитория воспринимала произведения писательниц с восторгом. Почему же они забыты? Почему их творчество не было включено в канон русской литературы, чаще всего игнорировалось?

Рассмотрим тенденции, влияющие на недостаточную репрезентацию женщин-писательниц в литературном каноне. Первая тенденция связана с мужским покровительством. Несмотря на то, что сама творческая деятельность женщины может быть расценена в патриархальном обществе как акт протеста, феминистский выпад, эта деятельность «была возможна, как правило, только с мужской поддержкой» [9, с. 266]. Это действительно так, если вспомнить покровительство И.С. Тургенева Марко Вовчок или М.Е. Салтыкова-Щедрина Хвоцинской.

Следующая тенденция связана с презрительным, ироничным отношением мужчин к женскому творчеству. В качестве примера мы можем назвать некоторые статьи критиков П. Ткачёва [18-20], А. Скабичевского [21], Н. Шелгунова [22-23] и др., в которых женское творчество оценивается предвзято и необъективно.

Рецензии критиков-радикалов на романы В. Крестовского-псевдонима (Н.Д. Хвоцинской) и Марко Вовчок (псевдоним М.А. Вилинской) отличаются не только необъективностью, предвзятостью, но и подчас грубостью и резкостью. Именно критики-народники назвали романы Марко Вовчок «несвоевременными», «сентиментально-идиллическими», поставили на них клеймо – произведения «второстепенной» важности, во многом повлияли на дальнейшее восприятие романов «Живая душа», «В глуши» (эти произведения были практически исключены из литературно-критического дискурса вплоть до 1950-60-х годов).

Критики и публицисты народнического и либерального толка – А. Скабичевский, П. Ткачёв, Н. Шелгунов, М. Протопопов, В. Чуйко и др., выделяя такие особенности женской манеры письма как субъективность, лиризм, чувствительность, сентиментальность, рассматривали их как признаки, указывающие на несовершенство женского творчества по сравнению с мужским, тем самым отказывая женщинам-писательницам в таланте.

Такие темы, как несчастливый брак, право на чувства и др., не только недооценивались, объявлялись общественно незначимыми, но и дискредитировались как старомодная и романтическая мечтательность, поскольку нигилистически настроенная молодёжь объявила приоритет рационализма и позитивизма.

Радикалы-народники негативно оценивали женское творчество, прежде всего потому, что оно не соответствовало их идеологическим установкам. Женщины-авторы, с их точки зрения, недостаточно определённо высказывали свои политические взгляды. Действительно, писательниц интересовали, прежде всего, проблемы нравственные, общечеловеческие, надвременные, вопросы межличностных и семейных отношений, а затем уже проблемы идеологические, политические, которые являются временными, проходящими. Е.А. Акелькина справедливо считает, что женская беллетристика 60-70-х годов XIX столетия «уравновешивает политизированность и идеологизированность произведений авторов-мужчин» [24, с. 52].

Помимо идеологических причин неприятия мужской критикой творчества писательниц, существуют причины эстетического, художественного плана. Многие «претензии» Н. Шелгунова, П. Ткачёва, А. Скабичевского строятся на неприятии женской природы письма романисток. Так, Н.В. Шелгунов в статье «Глухая пора», упрекая автора романа «Живая душа» в «сентиментализме» [23, с. 15], замечает: «У Вовчка всё очень слезливо, сладко, нежно, рыхло и бессильно-говорливо» [23, с. 17]. Или: «Тенденциозность Вовчка узкосемейная, с значительной долей жоржсандизма, переходящая в сладость и в напускную, сочинённую чувствительность, точно он пишет для нежных барышень и институток» [23, с. 21]. П. Ткачёв в статье «Литературное поурри», посвящённой разбору романа Вовчок «В глуши», даёт подобную оценку: «... излишняя сентиментальность, приторный лиризм и здесь мешают ему (Марко Вовчок – В.П.) видеть предметы в их настоящем свете и заставляют его нередко рассыропливать и подкрашивать грубый реализм жизни» [18, с. 307]. В этой же статье критик называет художественную кисть «слезоточивого» Марко Вовчок «детской, нежной кисточкой» [18, с. 307]. Само по себе это замечание интересно тем, что даже в «нежности» Ткачёв видит недостаток.

Подобные оценки были даны народнической критикой и романам Н.Д. Хвоцинской. А. Скабичевский, например, в статье «Волны русского прогресса» (Отечественные записки, 1872, № 1), анализируя роман «Большая Медведица», обвиняет писательницу в «сентиментальном идеальничаньи» [21, с. 41].

И. Казакова в статье «Критика и публицистика конца XIX – начала XX веков о творчестве русских писательниц» делает правильный вывод о самом подходе критиков-мужчин к оценке женского

творчества: «Доказывая слабость женской литературы, критики сравнивали её с лучшими образцами так называемой «мужской» литературы, а её особенности и характерные черты рассматривали как недостаток» [25, с. 63].

Одна из тенденций – «принижаящее отнесение произведений женщин к неполноценным жанрам («женская литература», роман в письмах, тривиальная развлекательная литература)» [9, с. 267]. Упрямые факты противоречат этой тенденции. Н.Д. Хвошинская, к примеру, писала серьёзные романы, которые никак нельзя отнести к развлекательной литературе. Женщины занимались переводческой и критической деятельностью (Е.И. Конради, Марко Вовчок, М.К. Цебрикова, Н.Д. Хвошинская и др.), создавали произведения самых различных литературных жанров. Их творчество полностью опровергает мужской стереотип о том, что женщина может писать только детскую литературу или трактаты о воспитании. Спорным, с нашей точки зрения, является и мнение о том, что роман в письмах – «неполноценный» жанр. Письма, записки, дневники – одна из распространенных форм самораскрытия героя в психологическом романе XIX века.

Следующая тенденция связана с переходом оценки с конкретного произведения на личность писательницы, причём, женщины оценивались прежде всего в их роли дочерей, матерей, жён и т.д. в прямой связи с литературным творчеством. Можно вспомнить об оценках творчества А.Я. Панаевой через призму её отношений с Н. Некрасовым, или об оценках творчества А. Сусловой, которая посмела проигнорировать двух великих русских гениев – Ф.М. Достоевского и В.В. Розанова (см. об этом, например, [26]). То есть литературоведов интересовали не столько художественные произведения писательниц, сколько их частная жизнь.

Все перечисленные выше тенденции повлияли на исключение русских писательниц второй половины XIX века из литературного канона.

Вплоть до последнего времени женскую литературу считали (и сегодня многие считают) второстепенной, объясняя это мелкотемьем, примитивностью и банальностью сюжетов, чрезмерной эмоциональностью и т.д. Думается, такое представление неверно. Не исключено, что в женской литературе, как и в мужской, есть низкопробные, малохудожественные произведения-однодневки, однако оценивать всю женскую литературу как второстепенную, только лишь потому, что её создали женщины, нельзя. М. Рюткёнен справедливо считает, что исключение женщин из литературного канона является «результатом «мужского взгляда» на мир, а не «объективным» выводом нейтрального литературного анализа» [27, с. 6]. То есть, точкой отсчёта, ориентиром является мужской взгляд. Вспомним Р. Барта, известного французского философа и литературоведа, который совершенно искренне считал, что слово «мужчина» является определяющим и магическим для мира женщины. Учёный так определял место мужчины в её жизни: «... он подобен небосклону, горизонту, верховной власти, которая одновременно определяет и содержит в себе статус женщины... мужчина всегда рядом, он всецело объемлет этот женский мир, он – источник его существования» [28, с. 65-66].

Женская проблематика воспринимается как второстепенная именно мужчинами, поскольку она для них неактуальна и малопонятна. Произведения, написанные женщинами, отражают их взгляды, привычки, опыт, а он, чаще всего, специфичен, отличен от мужского. Читатель-мужчина в своем читательском и жизненном опыте не знаком или малознаком с сугубо женскими контекстами – беременность, роды, кормление грудью, женские сексуальные переживания и т.д. Это, преимущественно, переживания различных состояний «женского тела» (определение Э. Сиксу, которая призывала женщин: «Пишите самоё себя» [29, с. 75]). Непопулярными в мужском дискурсе являются и темы стародевичества, женской зависти, взаимоотношений женщин с другими женщинами (подругами, коллегами, соседками, сёстрами).

Низкий статус женского творчества, по мнению А. Колодны, является результатом неспособности мужчины «расшифровать» женский текст. Исследовательница отмечает, что женщины-авторы «были вытеснены со сцены не вследствие отсутствия у их текстов каких-либо достоинств, но как раз из-за неспособности читателей, в основном мужчин, должным образом проинтерпретировать и оценить женские тексты» [30, с. 156].

Американские исследовательницы Сандра М. Гилберт и Сьюзан Гюбар утверждают, что женское письмо всех исторических периодов символично. Мужчина, открывая женский текст, попадает в мир незнакомых символов, кажущихся ему бессмысленными. В своей работе «Безумная на чердаке: женщина-писательница и литературное воображаемое XIX века» (1979) учёные называют женское письмо «палимпсестным», ибо «его поверхность закрывает или скрывает более глубокие, менее доступные (и менее социально приемлемые) слои значений» [31, с. 73]. Это, с их точки зрения, искусство «как выражения, так и камуфляжа» [31, с. 81]. Известно, что палимпсест – древняя рукопись, написанная на писчем материале (обычно пергаменте) поверх смытого или соскобленного прежнего текста. Называя женское письмо «палимпсестным», «камуфляжным» (маскировочным), учёные тем самым указывают на его «скрытый» характер.

Мы рассматриваем тексты русских писательниц 2-й половины XIX века, считая их «двойными» (термин Э. Шоре [32, с. 114]), поскольку в них отражено и мужское видение мира (каноническое, нормативное), и женское (тайное, но видимое при внимательном прочтении). Когда говорят о «двойственном», «двойном» положении женской литературы и культуры, имеют в виду то, что творчество женщин одновременно и внутри, и вне литературной истории, они творят одновременно и на «чужой», и на «своей» территории, участвуют в «общей культуре» и развивают свою, женскую традицию» [10, с. 362]. Для описания женских текстов как двойных, считает Э. Шоре, «необходим сравнительный анализ и привлечение литературной традиции, а прежде всего концептов, затрагивающих проблему гендерной дифференциации. Это привело бы не только к новым интерпретациям, но и к изменению оценок произведений писательниц» [32, с. 114]. Гендерный дискурс существовал и в XIX веке, но вёлся он не в прямой форме, а, как отмечает К. Хайдер, «тонко и подспудно» [33, с. 133].

Вторая половина XIX века – тот этап русской культуры, когда женщина, с одной стороны, пытается жить и творить по мужским стандартам и канонам, но, с другой стороны, она заявляет о своей самостоятельности и самооценности, хочет выйти из этого канона. Этот «выход» на тот момент не мог быть демонстративным, женщина не имела возможности прямо выразить свою гендерную сущность. Все, что не соответствовало мужскому канону, критикой (чаще всего мужской) оценивалось негативно; многие женщины литературным трудом зарабатывали себе и своим близким на жизнь, поэтому они были вынуждены приспосабливаться, прислушиваться к мнению мужчин, воспроизводить «идеальные» в их глазах модели женственности, интерпретировать доминантные мужские эстетические и социальные ценности. Многие писательницы не могли подписывать свои произведения собственным именем, поэтому использовали мужские псевдонимы (В. Крестовский, Н. Станицкий, Марко Вовчок, Жорж Санд, Джордж Элиот и др.). Использование мужского псевдонима, с нашей точки зрения, объясняется не только желанием женщин скрыться от любопытства обывателей и оценок критики, относящейся к произведениям женщин с излишней предвзятостью, но и желанием доказать своё равенство с мужчинами.

Важным для писательниц был статус замужней женщины. Это подчёркивается в «Библиографическом словаре русских писательниц 1759-1859» Н. Голицына [4], который прежде всего указывает на то, чьей супругой является или была писательница, какой пост занимает её муж (если писательница не была замужем, такие ссылки даются на отца), а потом уже называет те художественные произведения, которые писательница издала. Когда листаешь этот словарь, создаётся впечатление, что речь идёт не о русских женщинах-писательницах, а о русских «мужах», чью славу приумножают не только их дела, но и их жёны (дочери).

Однако, несмотря на это, уже в произведениях писательниц 2-й половины XIX века, как замечает американская исследовательница Б. Хелдт, можно наблюдать хоть и не реализованное, но потенциальное желание освободиться от диктата мужского канона [34, с. 5]. А. Колодны видит в женской прозе XIX века «знаки подавленного бунта или открытого радикализма» [30, с. 147] в преддверии всплеска феминизма в XX веке. Мы считаем, что в текстах русских писательниц II половины XIX века Н. Хвощинской, С. Смирновой, О. Шапир, Н. Дмитриевой, А. Панаевой и др. этот «бунт» присутствует имплицитно, он прямо не обозначается, однако его признаки можно обнаружить на уровне подтекста. Женское толкование чаще всего выступает как зашифрованное (это выражается в символах, подтексте, недомолвках, умолчании, снах, предвзвешении, иронии и т.д.).

Таким образом, критики-мужчины, которые придерживались народнических и либеральных взглядов (Н.В. Шелгунов, П.Н. Ткачёв, А.М. Скабичевский и др.), выделяли такие особенности женской манеры письма, как субъективность, лиризм, чувственность, сентиментальность, рассматривали их как признаки, которые указывают на несовершенство женского творчества в сравнении с мужским. Отвергая женскую манеру письма, они отказывали писательницам в таланте, исключая их многогранное творчество из литературного канона.

Сегодня гендеристы и представители феминистской критики постепенно, но неуклонно расширяют границы литературного канона, вводя в историю русской литературы неизвестные женские имена и тексты, разрушая ранее незыблемые представления о нормативных темах, образах, идеях, проблемах. Не все проблемы, стоящие перед исследователями женской литературы, разрешены окончательно. Для учёных, изучающих женское творчество, открыто широкое поле деятельности – как в плане обнаружения и изучения текстов, неизвестных современному читателю, так и в плане переосмысления уже изученных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Габриэлян Н.М. Фантомные пространства требуют человеческих жертв (о современной русской женской прозе) / Н.М. Габриэлян // *Общественные науки и современность*. – 1993. – № 3. – С. 173–182.

2. Янчук В.И. Феминизм// Новейший философский словарь / В.И. Янчук. – Минск: Издательство В.М. Скакун, 1998. – С. 749–750.
3. Dictionary of Russian women writers [Ed. by Ledkovsky M. et al.]. – Westport (Conn.); London : Greenwood Press, 1994 – 870 p.
4. Голицын Н.Н. Библиографический словарь русских писательниц 1759- 1859 / Н.Н. Голицын. – СПб.: Типография В.С. Балашова, 1889. – 308 с.
5. Мостовская Н.Н. Словарь русских женщин-писательниц / Н.Н. Мостовская // Русская литература. – Спб., 1995. – № 4. – С. 179–180.
6. Жукова Г.Г. Рациональное и эмоциональное в романе С.И. Смирновой «У пристани» / Г.Г. Жукова // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре. Сб. научных статей по итогам Всероссийской научной конференции. Волгоград, 22-25 октября 2001 г. – Волгоград: Перемена, 2001. – С. 94–96.
7. Розенхольм А. «Свое» и «чужое» в концепции «образованная женщина» и «Пансионерка» Н.Д. Хвоцинской / А. Розенхольм // «Свое» и «чужое» в литературе и культуре: Studia Russica helsingiensia et Tartuensia. – № 4.– Тарту: Tartu University Press, 1995. – С. 143–166.
8. Шоре Э. Феминистское литературоведение на пороге XXI века. К постановке проблемы (на материале русской литературы XIX века) / Элизабет Шоре // Литературоведение на пороге XXI века. Материалы международной научной конференции. МГУ, май 1997 г.– М., 1998. – С. 97–103.
9. Шоре Э. Женская литература XIX века и литературный канон: К постановке проблемы / Элизабет Шоре // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных трудов. – Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1998. – Вып. 11. – С. 263–273.
10. Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы / Ирина Савкина // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 24. – С. 359–372.
11. Савкина И. Женская проза – без кавычек / Ирина Савкина // Литературная учёба. – 1998. – № 3. – С. 71–75.
12. Дача на Петергофской дороге: Проза русских писательниц первой половины XIX века [сост., авт. вступ. ст. и примеч. В. Учёнова]. – М.: Современник, 1987. – 463 с.
13. Свидание: Проза русских писательниц 60-80-х годов XIX века [сост., авт. вступ. ст. и примеч. В. Учёнова]. – М.: Современник, 1987. – 509 с.
14. Только час: Проза русских писательниц конца XIX – начала XX века [сост., авт. вступ. ст. и примеч. В. Учёнова]. – М.: Современник, 1988. – 592 с.
15. Степная барышня: Проза русских писательниц XIX века [сост., авт. вступ. ст. и примеч. В. Учёнова]. – М.: Правда, 1989. – 670 с.
16. «Сердца чуткого прозрением...». Повести и рассказы русских писательниц XIX в. [сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.И. Якушин]. – М.: Советская Россия, 1991. – 560 с.
17. Трофимова Е.И. О книжных новинках женской русской прозы / Е.И. Трофимова // Преображение. – 1995. – № 3. – С. 105–111.
18. Никитин П. Литературное попури/ П. Ткачёв // Дело. – 1876. – № 5. – С. 295–320.
19. Никитин П. Гнилые корни / П.Н. Ткачёв // Дело.– 1880. – № 2.–С. 315–344.
20. Ткачёв П. Подрастающие силы/ П. Ткачёв // Дело. – 1868.– № 9.– С. 1–27; № 10.– С.1–32.
21. Скабичевский А. Волны русского прогресса / А. Скабичевский // Отечественные записки.– 1872.– №1. – Отд. II.– С. 1–41.
22. Шелгунов Н. Женское бездушие. По поводу сочинений В. Крестовского-псевдонима / Н. Шелгунов // Дело.– 1870.– № 9.– С. 1–34.
23. Шелгунов Н.В. Глухая пора / Н. Шелгунов // Дело. – 1870. – № 4. – С. 1–38.
24. Акелькина Е.А. Женская беллетристика как новый культурный феномен в журналах Ф.М. и М.М. Достоевских «Время» и «Эпоха» / Е.А. Акелькина // Общество. Гендер. Культура: Материалы международной научно-практической конференции. (Омск, 20-21 сентября 2001 г.). – Омск, 2001. – С. 52–55.
25. Казакова И. Критика и публицистика конца XIX – начала XX веков о творчестве русских писательниц / И. Казакова // Преображение. – 1995. – № 3. – С. 63–67.

26. Жеребкина И. Против западного феминизма: русская эмансипированная женщина Аполлинария Суслова / И. Жеребкина // Гендерные исследования. – Харьков, 2000. – № 4. – С. 89–107.
27. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» / М. Рюткёнен // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 5–17.
28. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Ролан Барт. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – 615 с.
29. Сиксу Э. Хохот Медузы / Э. Сиксу // Гендерные исследования. – 1999. – № 3. – С. 71–88.
30. Колодны А. Танцы на минном поле. Некоторые наблюдения относительно теории, практики и политики феминистского литературного критицизма / Аннет Колодны // Гендерные исследования. – 1999. – № 2. – С. 145–170.
31. Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination / S. Gilbert, S. Gubar. – New Haven, London, Conn.: Yale University Press, 1979. – 719 p.
32. Шоре Э. «Желание любви и страстное стремление к искусству» (Елена Ган и её рассказ «Идеал») / Элизабет Шоре // Филологические науки. – 2000. – №3. – С. 104–116.
33. Хайдер К. «В сей книжке есть что-то занимательное, но...» Восприятие русских писательниц в Дамском журнале / К. Хайдер // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Сб. статей под ред. Э.Шоре, К.Хайдер. Вып. 2. – М.: РГГУ, 2000. – С. 131–153.
34. Heldt B. Terrible perfection: Women and Russian Literature / B. Heldt. – Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987. – 174 p.

УДК 821.161.1

РОМАН А.Ф. ПИСЕМСКОГО «ВЗБАЛАМУЧЕННОЕ МОРЕ» В ОЦЕНКЕ РУССКОЙ КРИТИКИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Скрынник Н.А., преподаватель

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

В данной статье предпринята попытка проанализировать противоречивые оценки критиков 2-й половины XIX века. В оценке революционно-демократической критики преобладает бунтарский максимализм, отразившийся, прежде всего, в неприятии созданных в романе образов «новых людей». Либеральная критика также резко высказалась по поводу изображения «новых людей» в романе, однако при всей противоречивости оценок, русские критики были едины в одном: они отмечали художественное мастерство писателя, его самобытную манеру в изображении действительности.

Ключевые слова: нигилизм, антинигилистический роман, беллетристика.

Скрынник Н.А. РОМАН А.Ф. ПИСЕМСКОГО «СКАЛАМУЧЕНЕ МОРЕ» В ОЦІНЦІ РОСІЙСЬКОЇ КРИТИКИ 2-Ї ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ / Харківська державна академія дизайну та мистецтв, Україна

У даній статті зроблена спроба проаналізувати суперечливі оцінки критиків 2-ї половини XIX століття. В оцінці революційно-демократичної критики переважає бунтарський максималізм, що відбився, перш за все, у неприйнятті створених у романі образів «нових людей». Ліберальна критика так само різко висловилася з приводу зображення «нових людей» у романі, однак при всій суперечливості оцінок, російські критики були єдині в одному: вони відзначали художню майстерність письменника, його самобутню манеру в зображенні дійсності.

Ключові слова: нігілізм, антинігілістичний роман, белетристика.

Skrynnik N.A. THE NOVEL OF A.F. PISEMSKIY «DISTURBED SEA» IN THE RUSSIAN CRITIC REGARDS OF THE II HALF OF THE XIX-TH CENTURY ASSESSMENT / Kharkiv State Design and Art Academy, Ukraine

This article attempts to analyze controversial critics of the second half of the XIX century. In the valuation of novel by revolutionary – democratic criticism a rebellious maximalism prevails that had been reflected first of all in contradiction to the images of the «new people» created in the novel. Liberal critics also commented sharply the «new people» image in the novel. However, at all discrepant assessments Russian critics were unanimous in the main point. They marked the artistic skills of the writer, his distinctive style in the depiction of reality.

Key words: nihilism, antinihilistic novel, fiction.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ. Роман А.Ф. Писемского «Взбаламученное море» принадлежит к наименее изученным произведениям русской литературы, и связано это с тем, что советское литературоведение отнесло его к антинигилистическим и, следовательно, к реакционным романам.

АНАЛИЗ ПОСЛЕДНИХ ПУБЛИКАЦИЙ. Существующие работы о Писемском (Ю.С. Сорокина, А.И. Батюто, Л.М. Лотман) касаются лишь отдельных сторон творческого метода писателя, но не дают целостного анализа самого романа и представления о его восприятии современниками и критиками. Современные публикации на данную тему отсутствуют.

ВЫДЕЛЕНИЕ АСПЕКТОВ ПРОБЛЕМЫ. Таким образом, анализ противоречивых оценок «Взбаламученного моря» в русской критике 2-й половины XIX века позволит глубоко и всесторонне исследовать роман на различных уровнях и определить его место в литературном процессе эпохи.

ЦЕЛЬ СТАТЬИ – выявить особенности восприятия романа русской критикой 2-й половины XIX века.

ОСНОВНОЙ МАТЕРИАЛ. Во 2-й половине XIX века, как известно, вспыхнула полемика между революционерами – демократами и либералами о назначении искусства в жизни. А.Ф. Писемский не относился ни к одному из идеологических направлений, но тяготел к либеральному лагерю. Его роман «Взбаламученное море», опубликованный в 1863 году в «Русском вестнике», оказался в центре внимания критиков. Восприятие романа современниками и критиками было неоднозначным и определялось принадлежностью читателя к тому или иному идеологическому лагерю. В оценке романа революционно-демократической критикой преобладает революционный максимализм, проявляющийся в виде завышенных требований к роману. Но среди критических групп не было единого мнения. Одним из первых на роман откликнулся Д.И. Писарев. Критик, высоко оценивающий творческую манеру Писемского, поставил «Взбаламученное море» в один ряд с аналогичными ему антинигилистическими романами – «Марево» И.П. Клюшников, «Некуда» Н.С. Стебницкого. Но Писарев довольно резок в оценке авторской позиции, которая реализуется в романе. Он упрекает автора в том, что тот является сторонником патриархального уклада и не видит перспективы развития будущего: «...он действительно не понимает будущего, даже счел долгом торжественно заявить свое непонимание в своем знаменитом романе, доказывающем очень убедительно необходимость мертвого застоя» [7, с. 258]. Вместе с тем, давая оценку роману, критик не может не признать его художественных достоинств, отмечая мастерство писателя в изображении действительности и раскрытии внутреннего мира человека. Свидетельство тому – отнесение автора к «гоголевскому» направлению: «...гнусность “Взбаламученного моря”” несколько не уничтожает собой достоинств “Тюфяка”, “Боярищины”, “Тысячи душ” и др. Если надо безусловно осуждать все произведения писателя за то, что этот писатель на старости лет начинает писать глупости, то придется бранить “Ревизора” и “Мертвых душ” за то, что Гоголь под конец своей жизни съехал на “переписку с друзьями”» [7, с. 446].

Реакция А.И. Герцена на роман была достаточно острой, полной сарказма и преувеличений: «...какой-нибудь “экс-рак” “Библиотеки для чтения”, романист, аферист, драматист ставит на сцену новую русскую жизнь с подхалюзной точки зрения подъячего <...> чертит силуэты каких-то дураков в Лондоне, воображая, что это наши портреты <...> взболтанная, помойная яма» [1, с. 216]. Такая реакция была вполне объяснима. Во-первых, Герцена раздражала политическая нейтральность Писемского, неприятие революционно-демократических идей, а во-вторых, автор «Былого и дум» узнал в образах «новых людей» себя и своих соратников.

Противоречивые оценки роману давал Н.В. Шелгунов, который в своей критике уделял внимание роли авторитета писателя в литературном процессе. С одной стороны, Шелгунов не был высокого мнения о таланте Писемского: «В Писемском нет вовсе ни того ума, ни того таланта, какой ему приписывали», – подчеркивал критик [12, с. 284]. Не случайно, по его мнению, роман Писемского вызвал шумиху: «Впрочем, у нас всегда любят прокричать человека. Сначала поднимут выше небес, а потом начнут топтать в грязи» [12, с. 286]. С другой стороны, в 1869 году, Шелгунов уже отметил мастерство писателя в раскрытии человеческого характера, акцентируя внимание на присутствии исповедального начала в произведении, заявляя, что Писемский сопоставляет новую силу с бессилием людей «баклановского пошиба». Он заставляет Бакланова даже сознаться в своей «дрянности».

Некоторые представители революционно-демократического лагеря полностью отрицали ценность романа. Так, например, М.Е. Салтыков-Щедрин отмечает: «Какой-нибудь рассказ вроде “Питомки” г. Слепцова, гораздо драгоценнее, нежели целое литературное наводнение, выданное г. Писемским под названием “Взбаламученное море”» [8, с. 192]. Говоря о романе, Салтыков-Щедрин не нашел «ни одного намерения, которое не было бы отравлено ложью и преднамеренным извращением» [6, с. 97]. Более поздние отзывы сатирика не столь резки и дают оценку всему творчеству писателя. В «Уличной философии» Щедрин говорит о колоссальном труде и о мастерстве Писемского в раскрытии характеров нигилистов: «Писемский < ... > представил такое образцовое руководство к познанию нигилистов, что

даже при самом тщательном труде едва ли кому-нибудь придется сравниться с ним в деле собирания всякого рода нигилистических черт» [9, с. 90].

Большой резонанс в обществе получила статья А.М. Скабичевского «Русское недомыслие». С одной стороны, критик отметил консерватизм идейной позиции писателя, а с другой – художественные достоинства романа, мастерство Писемского в изображении общественной жизни 40-х – 60-х годов: «На страницах романа читатель видит "целый омут циников и идиотов, блудников и блудниц, администраторов и откупщиков, совершающих под прикрытием власти и денег уголовные преступления"» [10, с. 31]. В главном герое, представителе дворянства – Бакланове – критик увидел олицетворение типа, «возросшего на почве жизни даровой, праздной и ничем не наполненной» [10, с. 29]. Таким образом, революционно-демократическая критика не была однозначна в своих выводах. Недовольные воззрениями писателя, его отношением к революции и созданными в романе образами «новых людей» представители данного направления все же отметили художественное мастерство писателя в раскрытии человеческого характера.

Оценки романа либеральной критикой также были неоднозначными. В центре ее внимания – образы «новых» людей, созданные в произведении. Так, А. Григорьев в статье «О Писемском и его значении в нашей литературе» не акцентирует внимание на творческом методе Писемского, но ставит автора «Взбаламученного моря» в один ряд с известнейшими писателями XIX века: «Писемский – всего только первый из наших беллетристов. Он не художник в том высоком смысле, в каком художники – Островский, Тургенев, Достоевский. Писемский – беллетрист и ничего более» [4, с. 539]. В этой же статье А. Григорьев яростно обвинял Писемского в оскорблении великого принципа борьбы: «Раз человек отрекся <...> от протеста, и притом отрекся не во имя нового протеста, он может и даже должен дойти до мировоззрения Виктора Игнатьевича Аскоченского» [4, с. 549]. Критик не был согласен с изображением «лишнего человека» – Бакланова, видя в нем прообраз Рудина, причисляя его к представителям «старшего» поколения, заявляя о безжизненности этого персонажа и упрекая Писемского в неправдоподобности воссоздания окружающего мира: «Действительности в настоящем смысле слова нет в Вашем романе» [4, с. 554]. Он дает негативную характеристику роману, акцентируя внимание на непонимании Писемским поколения 1840-х годов. Писемский, по мнению критика, относится к людям 1840-х годов «решительно с тем же презрением, что и Чернышевский».

М.А. Антонович, подчеркивая самобытность писателя, анализирует его мастерство в выборе художественных средств при раскрытии образов героев: «... посмотрите, как он верно изобразил отцов, в лицах его романа отразилось все наше общество старое, оно действительно дурно, Писемский, как художник, не ошибся, значит, он художник замечательный <...> Вот когда он изображает детей, там он уже не художник, талант изменяет ему» [2, с. 219]. Кроме того, критик обратил внимание на мастерство писателя в раскрытии того нового, что появляется на арене общественной жизни. Это, прежде всего, молодое поколение, представляющее собой лагерь нигилистов: «Галкины и Басардины – лица не выдуманые автором, лица всем знакомые <...>. Рисуя Галкиных и Басардиных, автор не погрешил перед этими лицами излишней карикатурностью рисунка, погрешил он тем, что дал им родовое значение целого поколения» [2, с. 227].

Е. Эдельсон, являясь представителем либеральной критики, не касается политических воззрений писателя. Отрицательное отношение Писемского к нигилизму Эдельсон оправдывает несогласием автора романа с взглядами революционеров – демократов на общественную жизнь. Хотя либеральная критика не могла не отметить пристрастное, карикатурное изображение «новых людей» в романе, обвиняя писателя в излишне враждебном отношении к участникам революционно-демократического движения, она все же не возражала против критического изображения «молодежи». Е. Эдельсон отмечал: «Главная задача романа есть обличение нашего времени и действующего в нем поколения, и именно обличение, а не беспристрастное воспроизведение или уяснение» [13, с. 16]. Говоря о романе в целом, Эдельсон подчеркивает мастерство Писемского как художника: «Новый роман Писемского, каковы бы ни были его достоинства и недостатки, сделал свое дело, он породил в различных слоях общества и литературных кружках разнообразные толки и вызвал горячие споры. Это хорошо в наше антихудожественное время; далеко не всякому писателю удастся произвести впечатление, а Писемский произвел» [13, с. 6]. Таким образом, либеральная критика также была неоднозначна в оценке романа.

ВЫВОДЫ. Анализ противоречивых откликов о романе, появившихся во 2-й половине XIX века, позволяет сделать следующие выводы: оценка произведения зависела от принадлежности критика к тому или иному лагерю, но, несмотря на различные идеологические позиции, представители революционно-демократического и либерального лагерей признавали художественное мастерство писателя, его самобытную манеру отражения действительности.

Дальнейшее изучение данной проблемы позволит дать объективную оценку романа и определить его место в литературном процессе 2-й половины XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л.А. Три еретика: Об А.Ф. Писемском, П.И. Мельникове – Печерском, Н.С. Лескове / Л.А. Аннинский. – М. : Книга, 1988. – 352 с.
2. Антонович М.А. Современные романы / М.А. Антонович // Современник. – 1864. – № 4. – 352 с.
3. Батото А.И. Антинигилистический роман 60-70-х годов. // История русской литературы: В 4-х тт. – Т.3. – Л. : Наука, 1980-1983. – 876 с.
4. Григорьев А. Взбаламученный романист / А. Григорьев // Якорь. – 1863. – № 28. – 564 с.
5. Лотман Л.М. А.Ф. Писемский / Ю.М. Лотман // История русской литературы: В 4-х тт. – Т.3. – Л.: Наука, 1982. – 876 с.
6. Мысляков В.Н. Салтыков-Щедрин о Писемском / В.Н. Мысляков // Русская литература. – 1971. – № 4 – 257 с.
7. Писарев Д.И. Прогулка по садам российской словесности // Д.И. Писарев. Сочинения: В 4 тт. / Д.И. Писарев. – Т.3. – М. : ГИХЛ, 1956. – 570 с.
8. Салтыков-Щедрин М.Е. Сочинения: В 20-ти тт. – Т.6. – М. : Гослитиздат., 1933-1941. – 740 с.
9. Салтыков-Щедрин М.Е. Сочинения: В 20-ти тт. – Т.9. – М. : Гослитиздат., 1933-1941. – 647 с.
10. Скабичевский А.М. Русское недомыслие / А.М. Скабичевский // Отечественные записки. – 1868. – Кн. 9-10. – С. 29-31.
11. Сорокин Ю.С. Антинигилистический роман. // История русского романа: В 2-х тт. – Т.2. – М. – Л. : Наука, 1964. – 642 с.
12. Шелгунов Н.В. Литературная критика / Н.В. Шелгунов. – Л. : Советский писатель, 1974. – 416 с.
13. Эдельсон Е.Н. Взбаламученное море / Е.Н. Эдельсон // Библиотека для чтения. – 1863. – № 12. – 218 с.

УДК 82.091:821.133.1-31

ФЛОБЕР И ЧЕХОВ «ТИПОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА»

Тихомиров В.Н., д. филол. н., профессор

Запорожский национальный университет

В статье представлена типология образной системы романа Флобера "Мадам Бовари" и рассказов Чехова "Анна на шее", "Учитель словесности", "Любовь". В центре анализа ирония Флобера и Чехова при изображении возвышенного и бытового. В отличие от Флобера в своих рассказах Чехов демонстрирует здоровый естественный реализм при изображении переживаний своих персонажей.

Ключевые слова: типология, ирония, возвышенное и низменно-бытовое, традиция, псевдоромантизм.

Тихомиров В.Н. ФЛОБЕР І ЧЕХОВ «ТИПОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ» / Запорізький національний університет, Україна

У статті представлена типологія образної системи роману Флобера "Мадам Боварі" і оповідань Чехова "Анна на шії", "Учитель словесності", "Любов". У центрі аналізу іронія Флобера і Чехова при зображенні піднесеного і побутового. На відміну від Флобера в своїх оповіданнях Чехов демонструє здоровий природний реалізм при зображенні переживань своїх персонажів.

Ключові слова: типологія, іронія, піднесене і низменно-побутове, традиція, псевдоромантизм.

Tikhomirov V.N. FLAUBERT AND CHEKHOV'S "TYPOLOGY OF CREATIVITY" / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The article deals with the typology of images system of Flaubert's novel "Madame Bovary" and Chekhov's stories "Anna on the Neck", "The Teacher of Literature", "Love". Flaubert's and Chekhov's irony which is represented by lofty and everyday is in the spotlight of the analysis. As opposed to Flaubert Chekhov in the stories shows robust natural realism by representation of his characters' feelings.

Key words: typology, irony, lofty and everyday, tradition, pseudoromanticism.

Сопоставление этих великих писателей давно уже "напрашивается" в нашей науке. Действительно, для этого есть все основания. Елизарова Е. в книге «Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века» пишет: «изображая мир обывателей с различных сторон, Чехов подчеркивает одну основную его

особенность – страшную власть мелочей: мелких чувств, ничтожество событий, жалких интересов» [1, с. 23]. Флобер был еще более категоричен: «нас всех пришибло до уровня всеобщей посредственности» [2, с. 266]. Отражения власти всеобщей "посредственности" в творчестве двух писателей обычно объясняют близкими этапами переходности в их реализме. Творчество Чехова с его критикой классического реализма "больших" характеров и крупных жанровых форм у Толстого, Достоевского и Тургенева в этом отношении показательны.

Б. Реизов справедливо отмечает: «Во второй половине XIX в. представление о жизни и "следовательно" о художественной правде сильно изменились. Жизнь человека в обществе рассматривалась не как борьба, а как монотонное, пошлое, лишенное кризисов и катаклизмов существование» [3, с. 18]. Об "умственном состоянии" жителей Парижа Флобер писал: «Здесь в нем оно колеблется между кретинизмом и буйным помешательством» [2, с. 99].

Флобер, отдавая должное великим заслугам Бальзака, отмечал его как героя своего времени, о чем он писал Луи Буйе: «Да, эта был большой человек, и он чертовски понимал свое время» [2, с. 138]. Неприятие творчества Стендаля еще резче чем Бальзака, «что до Бейля, я, прочитав «Красное и черное», никак не могу понять восхищение Бальзака подобным писателем» [2, с. 218], и тут же разъясняет свои претензии к роману «Красное и черное»: «“Красное и черное” я читал, и нахожу, что это плохо написано. И по части характера и по части замысла – непонятно» [2, с. 217].

Проблема переходности творчества Флобера и Чехова обусловила основную особенность их поэтики – иронию, хотя эта особенность имела свою особую специфику. У Флобера она проявилась в его знаменитой формуле о башне из слоновой кости, которую тянет вниз гвозди его сапог. Речь идет о несоответствии его идеала красоты пошлому житейскому быту. «По-моему, царит на жизни ирония», [2, с. 178] – писал Флобер.

В эстетике Чехова не было флюберовского обостренного чувства красоты. Этот культ вбирал в себя нравственные нормы поведения личности. Конечно, культ красоты является составной, но не единственной его частью. В обоих случаях, у Чехова и Флобера, он вбирает в себя утверждение и отрицание.

Мысли Флобера и Чехова об иронии близки концепции Гегеля о диалектичном соотношении в иронии возвышенного и низменного, единства всеобщего идеального с частным, материальным [4, с. 317].

Наиболее ярко это проявляется в романе Флобера «Мадам Бовари» и рассказе Чехова «Анна на шее». Пожалуй, эти произведения типологически близки – от уровня тематики и проблематики до стилистической близости. В сюжетной структуре обоих произведений можно наметить типологически близкие эпизоды: замужество Эммы и Анны, их разочарование в мужьях, «сцена бала», их возвышение и падение. Несмотря на различия характеров Шарля и Модеста Алексеевича, они оба вызывают отрицательную оценку.

Усвоив в монастыре псевдоромантическое воспитание, Эмма и от Шарля ждет соответствия ее высоким потребностям, «а между тем мужчина должен знать все, быть всегда на высоте, должен вызывать в женщине силу страсти, раскрывать перед ней всю сложность жизни, посвящать ее во все тайны бытия, но он ничему не учил, ничего не знал, ничего не ждал» [5, с. 16]. «Речь Шарля была плоской точно панель, по которой вереницей тянулись чужие мысли в их будничной одежде» [5, с. 58].

Анна выходит замуж за богатого чиновника Модеста Алексеевича из-за материального положения. «Отец запил, у мальчиков (братьев – В. Т.) не было сапог и калош. Приходил судебный пристав и описывал мебель» [6, с. 163]. Ее впечатление от мужа напоминают антиэстетический портрет Шарля. «Он улыбался своими маленькими глазками, мягкие движения его пухлого тела пугали ее, ей было и страшно и гадко» [6, с. 162]. «После обеда муж отдыхал и храпел» – эта деталь напоминает прозаическое поведение Шарля. Правда, как мы уже говорили, в поведении Шарля Флобер усиленно нагнетает его антиэстетизм, «доедал остатки говядины, ковырял сыр, грыз яблоко, затем шел в спальню, ложился на спину и начинал храпеть» [5, с. 60].

Большое место в обоих произведениях занимает сцена бала. У Флобера – бал у маркиза, у Чехова – зимний бал в дворянском собрании. Описание бала у Флобера, занимает в романе большую и даже ключевую роль. Для Эммы это не просто посещение бала, а важнейший этап осуществления ее романтической мечты. Флобер не случайно столь подробно описывает этот эпизод. И зал, и замок, и мраморный пол в вестибюле, и меню знатных посетителей, и описание блюд – «и она гнала от себя сон, чтобы продлить наслаждение этой роскошью, от которой ей предстояло вскоре уехать» [5, с. 19]. Контрастно звучит реплика прозаического Шарля, явно попавшего не в свою среду: «В гостях хорошо, а дома – лучше» [5, с. 19]. Для Эммы, пишет автор, вошло в привычку. «Каждую среду говорила себе, просыпаясь «неделя, две недели, три недели назад, я была в замке» [5, с. 71].

Чеховское описание бала лишено романтического ореола, который нагнетается у Флобера. Хотя бал оставил в душе героини сильное впечатление. «В душе ее проснулась радость и то самое предчувствие

счастья, какое испытала она в лунный вечер на полустанке» [5, с. 168]. Однако, если у Флобера приглушен социальный аспект в описании бала, то у Чехова этот аспект будет доминировать. «Она уже поняла, что она создана для этой шумной блестящей смеющейся жизни с музыкой, танцами, поклонниками» [6, с. 171]. Рядом с этой картиной перед глазами Анны возникает пьяный отец, и ей стало стыдно, что «у нее такой бедный, такой обыкновенный отец» [6, с. 171]. В ходе дальнейшего развития сюжета успехи Анны набирают силы. Немногословный Чехов вводит в действие "тяжелую артиллерию" – его Сиятельство губернатора, бригадного генерала, богача Артынова, который, видимо, претендует на роль его любовника. Возвышение Анны Чехов рисует в финале рассказа. «Она стояла среди гостиной, изумленная, очарованная, не веря, что перемена в ее жизни произошла так скоро» [6, с. 172]. Однако возвышение героини пришло на смену отчуждения от родной среды. «Аня все каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту, играла в одноактных пьесах, ужинала, и все реже и реже бывала у своих. Они уже пообедали одни» [6, с. 173]. Так, рядом с возвышением Анны, произошло отчуждение от "своих". И, наконец, центральный чеховский финал, в котором ее братья умоляют отца, не унижаться перед успехами Анны – выглядит трагично. «Не надо папочка! Будет папочка!» [6, с. 173].

В жизни флюберовской Эммы и чеховской Анны произошла резкая перемена. Возвращение Эммы домой после бала так фиксирует эту перемену: «Поездка в Вобьесар расколола ее жизнь – так гроза в одну ночь пробивает иногда в скале глубокую расселину» [5, с. 72]. Работая над романом, Флобер осознал, что изображение бала должно занимать важнейшее место. «Добрался теперь до бала, который начну в понедельник», [2, с. 173] – писал он.

Традиции аристократического бала мгновенно отразились на ее поведении. Романтика бала явно не вписывалась в ее домашнюю атмосферу. «На обед у нее был луковый суп и телятина со щавелем», [5, с. 70] – иронически пишет автор. Но больше всего вызвало ее раздражение поведение служанки Настази, которую она высокомерно отчитала. «Убирайтесь вон! – крикнула Эмма. – Вы у меня больше не служите» [5, с. 70]. Резким контрастом с ее бальными переживаниями стало поведение Шарля – его стремление поцеловать ее. «Отстань! – сказала она. – Изомнешь мне платье» [5, с. 71] или его вульгарное поведение во время курения: «Он выпячивал губы, ежеминутно сплевывал и при каждой затяжке откидывался» [5, с. 71].

Изображение контраста в поведении Эммы и Шарля является блестящей иллюстрацией эстетических взглядов Флобера об иронии возвышенного и низменного. Эта же ирония сохраняется и при изображении аптекаря Омэ и любовных переживаний Эммы. Автор прерывает претензии аптекаря бытовой деталью – «скрипом кареты, у которой дрожали все стекла ее окон налипшими на них комьями грязи и вековой пылью» [5, с. 88]. А перед этим он с пафосом проповедовал свои взгляды на бога и религию «Мой бог – это бог Сократа, Франклина и Беранже. Я за символ веры савойского викария и за бессмертные принципы восемьдесят девятого года» [5, с. 87]. Не щадит Флобер и Эмму. Ее разговоры о высоких романтических предметах – о закате над морем, о парижских спектаклях и т.д. Эти разговоры о высоком перемежаются бытовыми отнюдь неэстетическими картинами. «Сквозь в лазейки в изгородях видно было как возле хибарок роются в навозе свиньи, а привязанные коровы трутся рогами об деревья... Перед ними в знойном воздухе кружилась жужжа мошкара» [53, с. 92]. Флобер доводит этот принцип своей иронической эстетики до сарказма, особенно при описании свидания Эммы с Родольфом (эпизод на сельскохозяйственной выставке), его прощальное письмо к Эмме, где он окунает в воду палец, чтобы изобразить романтическую страсть.

Идейным объединяющим началом обоих произведений стали два ордена – Почетного Легиона у Флобера и Чехова – "Святой Анны". Правда, в обоих сюжетах эта тема занимает неадекватное место – у Чехова на протяжении всего рассказа, у Флобера – в заключении в связи с образом аптекаря Омэ.

Если говорить о личности Эммы и ее антипода Шарля, то их судьбы с этим образом, казалось бы, не связаны. Но при более глубоком анализе идейного наполнения этого образа, он занимает у Флобера значительное место. Не случайно аптекарь Омэ выступает во второй части романа, а в финале вообще автор отдает приоритет его победоносному шествию в мире современной пошлости. «После смерти Бовари в Ионвиле сменилось уже три врача – их всех забил господин Омэ. Пациентов у него тьма. Власти смотрят на него сквозь пальцы. Общественное мнение покрывает его. Недавно он получил орден Почетного Легиона» [5, с. 314]. Конечно, это не просто словесная деталь, а символ предательства аптекарем Омэ его общедемократических идеалов, которые он проповедовал. Так в финале романа Флобер демонстрирует свой иронический подход над всем современным укладом Франции. В широко известном письме Флобера о грандиозном обобщающем смысле образа аптекаря Омэ, он констатирует раздражение всех аптекарей Сены этим образом, и Орден Почетного Легиона, как символ величия Франции при императоре Наполеоне, стал символом современной пошлости.

Но если образ Почетного Легиона в романе Флобера напрямую связан с образом Омэ и "отсвечивает" в образах Эммы и других персонажей романа, то в рассказе Чехова аналогичный образ определил его структуру и идейный смысл. Восхождение Анны начинается уже в начале рассказа. Ее муж Модест Алексеевич сразу заговорил с ней об ордене Святой Анны и о благодарности "Его Сиятельству" «Значит

у Вас теперь три Анны: одна в петлице и две на шее, – говорит он» [6, с. 162]. Эти слова были сказаны Их Сиятельством в связи с чествованием чиновника Косарева. Модест Алексеевич готовил и себе такую же будущность: «Надеюсь, что когда я получу Анну второй степени, то Его Сиятельство не будет иметь повода сказать мне то же самое» [6, с. 162]. Сам обладатель этого ордена вызывает у Анны негативные эмоции, о чем мы писали раньше. В душе Анны идет борьба между неприязнью к мужу и жалостью к своей семье: «Модест Алексеевич трогал ее за талию и похлопывал ее по плечу, она думала о деньгах, о матери, об ее нужде и прочих домашних проблемах» [6, с. 162]. Однако, все это сменяется остановкой поезда, где ее окружает нарядная толпа и она уже не помнит ни о матери, ни о деньгах, и о своей судьбе и пожимает руки своих знакомых. Эта сцена является промежуточным прологом к следующей центральной сцене – успеху на балу, в которой орден Святой Анны окончательно покоряет ее.

Сам орден, казалось бы, не принимает участия, но Модест Алексеевич перед балом торжественно надевает орден и заявляет Анне: «Я тебя осчастливил, а теперь ты можешь осчастливить меня» [6, с. 167]. Его Сиятельству автор отводит "благословляющую" роль в успехах Анны. Модест Алексеевич в этом "благословении" тоже играет видную роль. Он произносит знаменательные слова в адрес своей супруги: «Теперь остается ожидать появления на свет маленького Владимира» [6, с. 172]. В ответ Его Сиятельство согласно кивает головой. Так происходит "срастание" личности Анны с орденом Святой Анны. Однако восхождение и торжество героини, получившей орден Анны и ждущей появления маленького Владимира, в финале рассказа оборачивается для нее драматическим исходом. «Когда Анна, идя вверх по лестнице под руку с мужем, увидела в громадном зеркале всю себя, то в душе ее проснулось счастье» [6, с. 168]. Триумф Анны благословляет Его Сиятельство. «Да, Его Сиятельство шел к ней, потому что глядел прямо на нее в упор и слащаво улыбался, при этом жевал губами» [6, с. 168]. Его Сиятельство, таким образом, является важным звеном, своеобразной точкой отсчета на пути к исполнению ее амбиций. Развитие сюжета и восхождение Анны носят противоречивый характер: с одной стороны, автор объективно констатирует ее успехи, с другой стороны, говорит об этих успехах в ироническом аспекте. И уже после посещения Его Сиятельства у Анны пробуждается презрение к мужу: «Подите прочь, болван!» [6, с. 169]

Близость романа Флобера и рассказа Чехова в трактовке темы этих двух орденов очевидна. Оба писателя придают их обладателям символический смысл: у Чехова Анна, ставшая обладателем этого ордена, утрачивает связь с домашним миром, у Флобера обладание орденом Почетного Легиона идет рядом с трагической смертью Эммы и Шарля. У Флобера орден Почетного Легиона, когда-то отмечавший величие Франции, становится символом беспринципности и пошлого приспособленчества.

В художественной системе Чехова не было резкого иронического контраста, как у Флобера возвышенного и низменного. Чеховская ирония обычно уживалась под сочетанием, смешением высокого и бытового. В этом плане характерен рассказ Чехова "Учитель словесности". Если Флобер резко очертил книжный, псевдоромантический идеал Эммы и пошлое существование Шарля, то у Чехова такого разделения не было. В рассказе "Учитель словесности" критика обвинила Чехова в «недоделанности, в недоговоренности» [1, с. 111]. По мнению Глинки-Волжского в этом рассказе конфликт идеала и действительности «не имеет у Чехова в конечном счете положительного исхода» [1, с. 111]. Современники сходились в критике мира пошлости и обывательщины. В этой критике позиция Чехова, несомненно, была близка позиции Флобера в его знаменитом романе. Никитин, персонаж рассказа "Учитель словесности", отнюдь не является борцом против мира пошлости города. Жители города считают его "молокососом". Уже в начале рассказа автор довольно снисходительно и даже иронично сообщает: «Ему чрезвычайно не нравилось когда кто-нибудь заводил речь о его молодости, особенно в присутствии женщин и гимназистов» [7, с. 312]. «Гимназисты его не боялись, старики величали "молодым человеком"» [7, с. 312].

Чехов особенно успешно демонстрирует иронию при описании любви Никитина и Манюси. Приготовление на свадьбу пронизаны доброй, но несомненной иронией. Предметом иронии становятся "интеллектуальные" разговоры окружения Никитина о классиках мировой литературы – Пушкине, Лермонтове, Гоголе, и эти рассуждения также создают ироническую ситуацию «Он не переставая наблюдал как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо... Манюся завела от трех коров настоящее молочное хозяйство, и у нее в погребе и на погребце много было кувшинов с молоком и горшочков со сметаной...» [7, с. 327]. Чехов продолжает иронизировать о счастье своего героя: «Я бесконечно счастлив с тобой, моя радость, – говорил он, перебирая ей пальчики или распуская и заплетая ей косу, и далее продолжает, что человек есть венец своего счастья и теперь я беру то, что я сам создал» [7, с. 327]. Тут Чехов типологически близок к Гофману, о чем мы писали [8].

В финале рассказа чеховская ирония разрастается. В счастливую супружескую жизнь вклиниваются бытовые детали: «Никитину жилось также счастливо, как и Манюсе... Только одно волновало и сердило его и казалось мешало ему быть вполне счастливым – это кошки и собаки, которые он получил в приданое» [7, с. 329]. Это вторжение быта в его жизнь начинает подтачивать его веру в свое семейное счастье, которое досталось ему "даром". Его начинают мучить мысли, что за свое счастье он не боролся

за существование, не был «угнетен заботой о куске хлеба» [7, с. 329]. Оценивая эти мысли Никитина, Чехов пишет: «Теперь это все имело странное, неопределенное значение» [7, с. 329]. Это неопределенное настроение Никитина прерывает Маня, с жадностью выпивающая стакан воды: «Мармеладу наелась – сказала она и рассмеялась» [7, с. 334]. Раздражение Никитина против Мани усиливается после ее мешанской реплики о штаб-капитане Полянском, который ухаживал, но не женился на ее сестре Варе: «А зачем он часто бывал в доме? Если он не намерен жениться, то не ходи» [7, с. 331]. Эта реплика Мани взбудоражила Никитина, и ему стало казаться, что в его голове стали бродить новые, какие-то особые мысли. Он думал о том, что кроме мягкого, молодого света, улыбающемуся тихому семейному счастью, кроме этого Мирка, в котором так спокойно и сладко живет ему, есть еще другой мир и ему страстно, до тоски захотелось в этот дугой мир [7, с. 330]. Правда его желание выглядит скорее эмоциональным, чем осознанным. И насколько Никитин наивно воспринимает протест против своего окружения, автор иронично добавляет: «Вы не читали Лессинга! Как вы отстали! О боже, как вы опустились» [7, с. 330]. В финале рассказа пробивается мысль о повзрослении Никитина: «Он догадывался, что иллюзия иссякла, и уже начиналась нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем» [7, с. 332].

Финал рассказа снимает его оптимистический сюжет: «Где я, боже мой? Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее пошлости. Бежать отсюда. Бежать. Сегодня. Иначе я сойду с ума» [7, с. 332].

В некоторых рассказах Чехов напоминает ситуацию романа Флобера "Мадам Бовари". Так, в рассказе "Дачница", Леля Н.Н. вспоминает прошлое и сравнивает его с настоящим. Как у Флобера, училась в институте (у Флобера в монастыре), где усвоила высокие романтические идеалы: «Леля была убеждена, что, выйдя из института, она столкнется с тургеневскими героями: бойцами за правду и прогресс, о которых вперегонку трактуют все романы и даже все учебники по истории Древней, Средней и Новой» [9, с. 12]. Как у Флобера, она удачно выходит замуж, но отличие от флюберовского Шарля, муж ее красив, богат, молод, и все-таки, в отличие от романтических героев – «груб, неотесан и нелеп, как сорок тысяч нелепых братьев» [9, с. 12]. Леля прибавляет к портрету своего мужа и другие отталкивающие детали: «Во сне он покоен, как лежачее бревно, изредка только бредит, и бред его нелеп. Всю ночь он бурчит, бурчит у него в носу, в груди, в животе» [9, с. 13]. И все-таки, сравнивая его со всеми знакомыми мужчинами, она находит, что он лучше всех, но ей не легче от этого. Этот рассказ был написан Чеховым в пору его первых шагов в литературе. Он сохраняет черты ранней фрагментарности, но уже здесь намечается драматическая перспектива. Эта тема будет продолжена Чеховым в рассказе "Анна на шее".

Рассказ "Любовь" посвящен ироническому изображению быта и любовного чувства. В отличие от романтически восторженной Эммы ирония чеховского рассказа полностью окружена бытом. Романтически восторженный рассказчик постепенно втягивается в эту бытовую атмосферу. Он мечтает обставить встречу с возлюбленной романтическими красками самой далекой и глухой окраины городского сада, но видит ее в простеньком ситцевом платье; когда он начинает говорить с жаром о будущем, то видит в ее лице "рассеянность": «Ее только интересовал вопрос: Где будет ее комната? Какими обои будут в этой комнате? Зачем у нее пианино, а не рояль?» [10 с. 89]. После женитьбы усиливается власть быта в их взаимоотношениях: «Я сижу у себя в кабинете и читаю. Позади меня на софе сидит Саша и что-то кушает, мне хочется выпить пива. И пиво, и маленький лобик возлюбленной, становятся важными признаками ее бездуховности. Однако рассказчик незаметно привыкает и эта бездуховность становится его привычкой: «Прощаю я почти бессознательно, не насилюя свою волю, словно ошибки Саши – мои ошибки. И от многого, что меня корбило, я прихожу в умиление и даже в восторг. Мотивы такого всепрощения сидят в моей любви к Саше. А где мотивы моей любви к Саше, право, не знаю» [10, с. 91]. Так, с одной стороны, рассказчик всесторонне критикует свою романтическую любовь к мешанке Саше, с другой стороны, незаметно и сам попадает под влияние ее и ее окружения, так что она становится его второй природой.

Наследуя Флобера в изображении высокого и бытового, Чехов одновременно снижает эту традицию, разрабатывая новый вид оригинальной иронии. Снижая ее резкие грани, в конечном счете, он находит примеряющее начало в этих сторонах жизненного бытия. Чехов был далек от глобального флюберовского противопоставления идеала красоты и прозы быта, даже в тех рассказах, в которых ищет разрешения этой проблемы, он усиленно подчеркивает власть быта, социальных обстоятельств этих разрешений. Таков и рассказ "Анна на шее". Чехов так оценивает фабулу рассказа: «Бедная девушка-гимназистка, имеющая пять братьев, выходит замуж за богатого чиновника, который попрекает ее каждым куском хлеба» [1, с. 186]. Уже в этом первоначальном наброске рассказа, можно обнаружить следы типологической близости к роману Флобера, в частности – обучение Анны в гимназии (Эммы в монастыре), приглашение на бал, которое производит переворот в их судьбе. И все-таки, уже здесь, более гуще, чем у Флобера, представлен социальный аспект, в котором Анна в общении с мужем: «все терпит, не противоречит, чтобы не упасть в прежнюю бедность» [1, с. 186].

Как мы уже писали, Чехов в рассказе "Любовь" не только снимает противопоставление высоких романтических чувств рассказчика и мещанки Саши. Рассказ не случайно носит ироничное название "Любовь", Чехов явно в подтексте критикует традиционный романтизм в изображении этого чувства. И даже не берет на себя смелость заявлять, на чьей стороне правда в их взаимоотношениях. Он стремится к всепрощению, т.е. к примирению крайностей романтики и быта. Этот рассказ, несмотря на неосознанное упоминание героини Флобера, может быть назван пародией на этот роман, точнее на идеал красоты Флобера. Чехов демонстрирует свой здоровый, естественный реализм в изображении любви. Правда, объективизм Чехова вызвал критику его современников, в частности, за это его критиковал Короленко [1, с. 114].

Если сопоставить близкую ситуацию в романе "Мадам Бовари" о взаимоотношениях Эммы и Шарля, то он выдержан на самых разных уровнях - от портретной внешности до манеры поведения. Флобер критикует Эмму за ее показной романтизм, но поведение Шарля изображается глазами той же Эммы – представительницы того же псевдоромантизма. Даже его доброта, с этой точки зрения, подвергается ироническому осмеянию.

Таким образом, типологическое сопоставление образной системы романа Флобера «Мадам Бовари» и рассказов Чехова «Анна на шее», «Учитель словесности», «Любовь» и других позволила сделать выводы о близости проблематики образной системы и стилистических особенностей этих произведений. Критикуя культ красоты в поэтике Флобера, Чехов демонстрирует здоровый естественный реализм, примирение эстетики возвышенного и низменно-бытового.

ЛИТЕРАТУРА

1. Елизарова Е.Н. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века/ М.Е. Елизарова. – М.: Гослитиздат, 1958. – 200 с.
2. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма, статьи в 2 т. / Г. Флобер / Сост. С. Лейбович; пер с фр. под ред. А. Андрес. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 1. – 1984 – 519 с.
3. Реизов Б. Два романа Флобера ("Госпожа Бовари" и "Воспитание чувств") / Б. Реизов //Г. Флобер Госпожа Бовари. Воспитание чувств. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 5 – 26.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А.Н. Николюкин. – М.: МПК «Интелвак», 2001. – 1595 с.
5. Флобер Г. Госпожа Бовари / Г. Флобер Госпожа Бовари. Воспитание чувств. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 27 – 316. – (Библиотека всемирной литературы. Том 120)
6. Чехов А.П. Анна на шее /А.П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1977. – Т. 9. – 1977. – С. 161- 173.
7. Чехов А.П. Учитель словесности / А.П. Чехов Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1977. – Т. 8. – 1977. – С. 310 – 332.
8. Тихомиров В.Н. Человек в футляре и А.П. Чехова и А.Т.А. Гофмана / В.Н. Тихомиров // Зарубіжна література. – 2007. – №5. – С. 9 – 11.
9. Чехов А.П. Дачница /А.П. Чехов Полное собрание сочинений и писем в 30 т. – М.: Наука, 1977. – Т. 3. – 1977. – С. 11 – 13.
10. Чехов А.П. Любовь /А.П. Чехов Полное собрание сочинений и писем в 30 т. – М.: Наука, 1977. – Т. 5. – 1977. – С. 86 – 91.

УМОВИ ІНТЕНСИВНОГО РОЗВИТКУ СИСТЕМОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Удалов В.Л., д. філол. н., професор

Інститут філології та журналістики ВНУ ім. Лесі Українки

Стаття містить відомості про два етапи історичного розвитку теорії літератури, про умови позбавлення від неточних, поверхових уяв щодо її понять та категорій.

Ключові слова: теорія літератури, рівні розвитку науки, поняття, категорія, екстенсивність, інтенсивність.

Удалов В.Л. УСЛОВИЯ ИНТЕНСИВНОГО РАЗВИТИЯ СИСТЕМОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ / Институт филологии и журналистики ВНУ им. Леси Украинки, Украина

В статье идет речь о двух этапах развития современной теории литературы, об избавлении от неточных, поверхностных представлений о ее понятиях и категориях.

Ключевые слова: теория литературы, уровни развития науки, понятие, категория, экстенсивность, интенсивность.

Udalov V.L. THE CONDITIONS OF RAISING THE QUALITY OF LITERARY NOTIONS AND CATEGORIES / Institute of philology and journalism VNU Lesia Ukrainka, Ukraine

The article focuses upon two stages of the historical development of the theory of literature, and the conditions of raising the quality of literary theoretical notions and categories.

Key words: theory of literature, stages development, raising the quality, notions, categories.

Розвиток сучасної системної теорії літератури, усіх інших наук також, має, як відомо, два основні напрями – *екстенсивний* та *інтенсивний*. Перший *розширює горизонти* наукового дослідження, залучає нові аспекти, категорії, поняття. Другий *поглиблює якість* науки. Ці напрями невідривно пов'язані, підтримують одне одне, взаємодіють між собою, взаємозбагачуються.

До *екстенсивного* напрямку сьогодні помітна значна увага. Щодо *інтенсивного* – цього не скажеш. Тут є недооцінка чи навіть зневажливе ставлення: вважають зайвим намагання поглибити знання “знайомих”, усталених категорій, понять. А між тим і в раніше здобутому розумінні термінів буває поверховим чи суперечливим. Це, скажімо, стосується таких термінів, як “образ”, “характер”, “обставини”, “конфлікт”, “сюжет”, “рід”, “реалізм”, “модернізм”, “постмодернізм”, “метод” тощо. Пишуть про необхідність позбавитись *хибних* уяв – зокрема, “безконфліктності”, “безсюжетності”, “часткової сюжетності”, “жанрової атрофії”, “фікційності літератури”, “симулякру”. Є й потреба позбавитись нових похибок – 1) відриву “форми” від “змісту”, 2) пріоритету “форми” над змістом, 3) думок про “літературу як міф”, “оману”, про твір як “вільну гру уяви митця”, про немов “вмирання автора” у творі [15].

Отже, сьогодні, як і раніше, *якісний* стан системної теорії літератури у багатьох аспектах і сферах не задовольняє ні теоретиків, ні істориків літератури, які, природно, користуються теоретичним апаратом. “Літературознавці досі не мають “остаточної” термінології, “невідхильних” принципів аналізу”, – писали у 60-х рр. ХХ ст. [4, с. 12]. Так само пишуть *сьогодні* щодо якості розуміння історії, теорії літератури. “Галузь, що була занедбана, – уся сфера поетики”; “Серйозних реформ вимагає історія літератури” [7, с. 16]; “Не може не імпонувати посилення уваги до теоретичного аспекту, зв'язок його з літературним матеріалом”; “Методологія має передувати методиці” [8, с. 55, 61].

Отже, є потреба детальніше й у різних аспектах розглянути умови інтенсивного розвитку сучасної теорії літератури.

Існують різні причини незадоволення науковою методологією, станом сучасної теорії літератури. Позначились, безумовно, минулі соціологічні догмати, методологічні помилки, звужені уяви про закономірності літературно-художнього світу. Є й таке, як згадати Рене Декарта: “Визначайте значення слів, і ви позбавите світ від половини його оман”. Але ж від половини! А як від другої половини?.. Є й джерельно-об'єктивні причини. Вони пов'язані з *характером історичних етапів* розвитку системних наук, де панує так званий *системний* підхід.

Системний підхід в науці ХХ-го ст. набрав сили у 50-60-70 рр. Тоді ж мали місце значні наукові доробки в галузі методологічних основ. У 80-90-х рр. напрям цей, у силу відомих причин, *загальмувався*. Одночасно дійшли висновку, що назва “системний рівень” поверхова, що *об'єктивно є тут два етапи*: 1) початковий, *частково-системний*, і 2) вищий, апогейний – *цілісно-системний*. Причина наявності *двох етапів* на системному рівні досить проста: будь-яка “система” не виникає одразу в розвинутому, *цілісному* вигляді, вона поступово стає такою – на основі *часткової* системи. Про це, зокрема, писав О. М. Авер'янов у книзі “Системное познание мира” у розділі “Механизм развития систем: 1. Возникновение систем; 2. Становление систем; 3. Система как целое” [1, с. 90-143].

Отже, те, що раніше називали “системним підходом”, “системним методом”, “системним рівнем” або терміном “комплексний”, насправді є частково-системним етапом розвитку науки. Скажемо про ці етапи стисло, узагальнено.

Перший, частково-системний етап збігся з радянським періодом. На цьому етапі накопичилося багато вузьких, часткових, поверхових висновків та суджень. Зокрема, тому, що домінуючою основою був “тріадний підхід” (він об’єктивно є частковим).

“Тріадний підхід” – термін, яким позначають ідею про триступінчатість розвитку. І хоча розуміли: “Гегель абсолютував *тріаду*” [20, с. 700], – практика досліджень здебільшого спиралася на “*тріаду*”, бо критика “тріади” не була підкріплена *іншим* розробленим й усвідомленим принципом мислення, пізнання, дослідження. Яким? – звісно *бінарним*, власне *природним*.

Цілісно-системний етап розвитку науки – вищий. Тут домінує не “тріадний”, штучний, а природний, “бінарний” і “бінарно-квадріадний” підхід (див.: 6).

У ХХ ст. вперше про апогейний рівень писав О.І. Білецький у 1940 р. у статті “Проблема синтезу в літературознавстві”: “Надзвичайно важливою, цінною є робота по збиранню і дослідженню окремих літературних фактів, велика “чернеткова” робота (збирання емпіричних фактів, висновків – В.У.). Але визначеність її стає дійсно зрозумілою тільки тоді, коли знаєш кінцеву мету дослідження цих фактів, коли за ними відчуваєш і розумієш закономірність усього процесу... Аналіз – шлях до синтезу. Історія літератури неможлива як наука без теорії”. Він же звернув увагу на “особливо помітне відставання в галузі *теорії*” [3, с. 507].

Йдеться у Білецького не просто про *системний* рівень, а про необхідність *вищого, цілісно-системного* його етапу, бо далі Білецький пише: “Нам відкривається шлях до розуміння всього цілого – всієї системи”. І важливо, пише він, починати тут з теорії літератури: “Нам час у наших пошуках синтезу перебудувати *поетику*” [3, с. 526].

Аби з’ясувати, чому заклик Білецького 40-го р. не був підхоплений одразу, чому наука пішла шляхом просто системного (отож частково-системного) дослідження і чому у 80-90 рр. системний підхід почав викликати незадоволення, – наведемо кілька прикладів тих наслідків і ставлення до них, які вражають сьогодні поверховістю, частковістю і одночасно розгубленістю.

У 1981 р. Д.С. Ліхачов писав стосовно, здавалось би, досить “легкої” категорії – “змісту” твору: “Особливо складною виявляється справа зі змістом твору, який у тій чи іншій мірі дозволяє формалізацію і одночасно не дозволяє її”. Д.С. Ліхачов запевняв, що “зміст твору” – не єдина категорія, де нема чіткого розуміння, і наводить інші – *метод, стиль, образ* тощо. Одночасно він пояснює: “Оскільки для точності потрібна формалізація об’єму вивчення і самого вивчення, усі намагання створити точну методіку дослідження в літературознавстві так чи інакше пов’язані з наміром формалізувати матеріал літератури... Формалізація стає непотрібною лише тоді, коли вона насильницьки приписує матеріалу ту ступінь точності, якою він не володіє і володіти не може...” [14, с. 196, 198].

І далі: “Літературознавство повинно прямувати до точності, коли воно хоче залишатись наукою. Однак, саме ця потреба точності ставить питання про ступінь дозволеної точності у вивченні об’єктів... *Що ж у літературі не може бути формалізованим*, де межі формалізації і яка ступінь точності дозволена?... Художня творчість “*неточна*” у тій мірі, в якій це вимагається для *співтворчості* читача, глядача або слухача. Потенційна співтворчість закладена в художньому творі... Якщо розташувати весь куш літературознавчих дисциплін у вигляді троянди, в центрі якої будуть дисципліни, що займаються найбільш загальними питаннями інтерпретації літератури, то вийде, що, чим далі від центру, тим дисципліни будуть точніші. Літературознавча “троянда” дисциплін має деяку жорстку периферію і менш жорстку серцевину” [14, с. 198]. Ці думки – в розділі “*Ще про точність літературознавства*” (1979) у книзі Д.С. Ліхачова, що цитувалася.

А тепер звернемося до оцінки наведеного. Якщо оцінювати в межах методологічного рівня самого автора статті-розділу, – з ним прийдеться погодитись. Але на рівні об’єктивних і всезагальних законів видно, що це суперечить стабільності суті (серцевини) і зміні форм її прояву (периферії). Крім того, порівняння з “трояндою” відає випадковістю. Видно й нечітку термінологію у часи царювання наукових догматів.

Тому й велися понад століття, як зауважує М.Наєнко, дискусії про те, чи можна вважати літературознавчі судження справді точними, як це властиве природничим наукам. Точність останніх, мовляв, підтверджується експериментом чи кількісним обрахунком, а в художній (літературній) творчості, її дослідженнях експерименти й обрахунки неможливі. “Насправді точність (а отже – науковість) літературознавства лежить у тій же площині, що й об’єктивність. Точним є те судження, яке являє наслідок наукового дослідження – міркування про літературний факт, а не суб’єктивну (тенденційну) оцінку його” [16, с. 4].

Отже, коли вийти за межі *суб'єктивних* міркувань у межі міркувань *об'єктивних*, – ситуація змінюється на краще і набуває *чіткої* перспективи.

Зокрема, на *цілісному* рівні стає видно, що *художня творчість* – як матеріал літературознавства – не є “неточною”, бо це буде *частково-системний* висновок.

Виникає питання: коли *художня творчість* сприймається як “точна” і коли як “неточна”? Вона “точна” на рівні усвідомлення її суті, внутрішніх, *суттєво* якісних ознак. Тут художня література або є, або її немає; якщо ж є (і це є точність), їй завжди (це теж точно) властиві *матеріал, образність, тематичність, ідейність, зміст, форма, вид, рід, метод*, інші принципіві властивості (навіть чи варто заперечувати, що вони є у творі). Але серед них є й ті, про які сперечаються, *вважаючи* або неточними, або відсутніми (наприклад, про сюжет, конфлікт). Саме *вважаючи*...

Отже, “неточною” художня література стає внаслідок і на рівні її сприймання і вивчення (*частково-системного*). Але ж ця “неточність” стосується *вже не самої* художньої літератури, а рівня її *сприймання і вивчення*... Отже, бачимо так звану “*підміну основ*”: неточність віднесена не за адресою, *об'єкт* тут ні до чого, справа – в якості *сприймання і дослідження* об'єкта. Для того, аби позбутися синдрому “неточності”, варто позбавитись *частковості* сприйняття, тобто вийти на *вищий* рівень пізнання – відповідний природі об'єкта, тобто *цілісно-системний*.

Таку ж помилку роблять, вважаючи, що *художня література існує лише для розваги*. Насправді звинувачувати треба не художню літературу, а низький рівень розуміння функцій художньої літератури, яка аж ніяк не зводиться (за природою) до розваг, а лише користується такою функцією для виконання інших, важливих і далекоглядних функцій: *пізнавальної, виховної і найвищої – світоглядної*.

Між іншим, тому й живемо погано, що нехтуємо більш важливими функціями художньої літератури і тому не знаємо чи погано знаємо її вищі духовні скарби (через приниження гуманітарної освіти). “*Дзеркало не винне...*” Треба себе звинувачувати, відтоді *самим* виходити на вищий, апогейний, природний рівень сприйняття об'єкта, де якість сприйняття стане нарешті *гармонувати* з об'єктом, який за природою завжди є *цілісно-системним*, зрештою органічним. “Художня література” якраз і є органічним і цілісно-системним об'єктом (дослідження).

Інша причина оманливого враження, що літературознавство буцімто “неточна наука”, полягає у звичному ще й досі, на жаль, стереотипі: *немов “точність” обмежується лише кількісною сферою, так званою “кількісною математикою”*.

Насправді ж математика має дві протилежні форми існування (прояву) – кількісну і, навпаки, якісну. Це йде від її *бінарного* змісту з двома протилежними складовими: суттю і суттєвою формою.

Звідси й існує інша, суттєва, “*якісна* математика” тобто “*квалітативна*” (гр. *qualitas* – якість). Вона оперує також чіткими, точними, але вже *якісно-чіткими, якісно-точними “інструментами”* – *цілісно-системними поняттями й категоріями*. Не їх вина, що *розуміють* їх часто поверхово, тому й вважають “неточними” (як деколи “образ”), або відсутніми у творі (як деколи кажуть про конфлікт, сюжет).

На *вищий, природний, цілісно-системний* рівень свого розвитку літературознавство *лише починає виходити у наш час*. Тому і продовжують говорити, що літературознавчий, літературно-теоретичний інструмент немов “недостатньо чіткий”.

З цієї ж причини складається враження (див. попередню цитату), що “*зміст твору* у тій чи іншій мірі допускає формалізацію і одночасно не допускає її”.

Справа ж не в матеріалі (об'єкті), а в недостатній чіткості методології дослідження, його інструментарію, а звідси – уяв, зокрема, про “складові змісту твору”.

Аби розібратися, варто згадати Гегеля (тут він цілком правий): “Перш ніж приступити до пізнання, треба піддати дослідженню саму *здатність* пізнання речей, тобто варто познайомитися з інструментом раніше, ніж починати роботу, яка має бути виконана з його допомогою; якщо цей інструмент незадовільний, то буде даремною витрачена праця” [5, с. 94].

Знання інструменту пізнання – це знання “*методу* пізнання”. Отже, метод треба піддати дослідженню, і це найважливіше: “лише метод спроможний приборкувати думку, вести її до предмета й утримувати в ньому” [5, с. 57].

Таким чином, *потрібен більш якісний метод пізнання-дослідження*, ніж знайомий досі. Яким є знайомий? – *частково-системним*. Який є більш якісний, чіткий? – *цілісно-системний*. Його вже почали описувати разом з використанням [6].

Він і свідчить, підказує, як саме розібратися з тим, зокрема, що одні дослідники пишуть: “під *змістом* розуміємо те, що сказано у творі, тобто його *тему* та *ідею*” [12, с. 74], а інші бачать, по-перше, більшу кількість складових, по-друге, інші їх номінації разом із знайомими: і “матеріал, тема, ідея”, і “тема, ідея,

проблема”, і “тема, проблема, ідея, система образів”, і “тема, ідея, сюжет, образи”, і “події, тема, ідея, пафос”, і “тема, конфлікт, ідея», і “життєвий матеріал, тема, ідея, проблема”, і “факти, явища, події реального життя” тощо.

Лише цілісно-системний метод (інструмент дослідження на природному рівні розвитку науки) спроможний у такій ситуації підказати, що перш ніж усвідомлювати, скажімо, скільки складових має “зміст твору”, треба дати собі раду, на якому ступені “будови змісту” ми бажаємо його досліджувати.

Якщо на 1-му ступені, то, згідно природи об’єкта, маємо знайти *дві* складові, *протилежні* одна одній і такі, що разом вбирають *весь* його об’єм, оскільки природно абиякий об’єкт з боку будови чи розвитку насамперед має дві і лише дві основні протилежні сфери, бо це найменша кількість множини “цілого”.

Якщо бажаємо дослідити 2-й ступінь – то складових, коли цілісно, тут є 4 (чотири), бо дві основних поділяються знову *бінарно* (на *дві* протилежності).

Отже, йдеться про потребу пам’ятати і практично використовувати *природні, цілісно-системні* принципи дослідження, аби помилки в методології не оберталися помилками у наслідках або приписуванням об’єкту того, чого в ньому немає.

І доки немає використання *природного* методу, будуть з’являтися в науці не відповідні дійсності уяви про складові *змісту* твору, скажімо, такі, як остання: “До змісту потрапляє зображений предметний і духовний світ (*тематика, проблематика, ідейний пафос* твору)” [13, с. 261]. Тут не враховано перший чинник, “*образний матеріал*”, без якого немає й зазначених трьох аспектів (вони його аспекти, сторони). Такі часткові уяви – наслідок часткового, “*тріадного* підходу”.

Наступним показником *частково-системного* рівня літературознавства, теорії літератури може бути хоч би наявність різних поглядів на можливість знайти чіткість у сфері розуміння літературно-художніх *жанрів*.

Ще у 60-х роках, коли системний підхід тільки набирив сили, В. Кожинів згадував розгубленість *зарубіжних* дослідників щодо чітких визначень *жанрів роману, повісті, оповідання, новели*. Карл Фосслер (ФРГ) визнавав: “Питання про те, що таке *роман*, у чому його суть, скрутне питання. Я не наважуюсь дати на нього ніякої відповіді” [10, с. 10]. Така ж позиція зафіксована в Енциклопедії, що вийшла у США: “Подібно *новелі, роман* не піддається точному визначенню – як у силу невід’ємної, але невизначальної стихії протягу, так і в силу того, що він містить багато різних типів і різновидів” [10, с. 4].

У 70-х роках, коли *частково-системний* підхід набув сили, ця проблема залишилась. В. Пікуль писав: “Визначення жанру – справа не проста. Досі так і не розумію, чим довге оповідання відрізняється від стислої повісті” [18, с. 5]. О.В. Огнев згадує Л. Якименка 1966 р.: “Ми *не маємо* науково обґрунтованої класифікації, у нас *немає* загально прийнятних *критеріїв* для визначення видових різниць всередині жанру”. Від себе О.В. Огнев додав: “Перед нами постає надто строката картина, в якій *дуже важко знайти якусь систему*” [17, с. 6]. Але до чого тут жанри, їх природа, коли справа в якості *усвідомлення*. Це різні речі, і тут “коні не винні”.

Таким був стан й у 80-ті роки, коли почали з’являтися незадоволення системним підходом – насправді *частково-системним*. Саме тоді Г.П. Бердников, поділяючи думки Г.М. Фрідлендера [21, с. 192-193, 194], цитував його: “Вчені і критики, що займаються дослідженням розповідних жанрів XIX і XX ст. – повісті, оповідання, нарису, – часто скаржились і продовжують скаржитись на те, що в теорії літератури і в поетиці немає твердого, усталеного визначення кожного з цих жанрів... На жаль, – робить він висновок, – теорія літератури і поетика *навряд чи зможуть коли-небудь віднайти...* раз і назавжди придатні до використання характеристики основних жанрів реалістичної літератури XIX-XX століть”.

Причину такого стану Г. Фрідлендер бачив у рухливості цих жанрів, включенні в їх звичну структуру все нових елементів: “Ось чому ні одне теоретичне визначення їх *не може охопити повністю* усіх можливостей і різновидів кожного з цих жанрів”. Схожі думки були висловлені В. Дніпровим” [2, с. 312-313]. Але ж усе рухається так чи інакше, і “рухливе пізнається рухливим” (Гегель).

Неможливість знайти чіткі визначення *жанру* виправдовували також ідеєю “*атрофії жанрів*” (знову ситуація “коні винні”): “Існує точка зору, згідно якої в літературі XIX-XX ст. спостерігається *атрофія жанрів*: суворо регламентовані структури все менше використовуються письменниками, сприймаються як анахронізм, і головними представниками епосу, лірики і драми стають гнучкі “синтетичні форми” роману (повісті, оповідання), віршу, п’єси, які важко віднести до будь-якого традиційного жанру”... “Революція” в жанрах, що сталася в літературі XIX ст., веде... до свого роду “закриття” проблеми жанрів” (ось і доміркувалися).

Автор цитованих рядків Л.В. Чернець не погоджується з таким поглядом: “Жанрові категорії продовжують залишатися живою реальністю свідомості багатьох письменників і читачів”. Причиною і доводом виступає жанр як “знак літературної традиції”, як “одиниця... класифікації творів, яка допомагає

процесу естетичної комунікації” [22, с. 9-13]. Але ж не виявлено джерельну причину, за якої *без жанру немає твору і навпаки*.

Отже, 80-ті рр. також не змінили становища. І вони показали, що системний підхід (насправді – частково-системний) виявився неспроможним допомогти вирішити застарілу проблему. До речі, як і багато інших і не лише в теорії літератури.

Чому так сталося?.. Тому що вирішувати наукові проблеми на рівні чіткості, точності *неможливо* в межах методології, яка розповсюдилася з 50-х рр., яку називали тоді, а часто й зараз, системним чи комплексним підходом. Насправді він є частково-системним. Тому й наслідки часткові – або вузькі, або поверхові.

Дійсно допомогти здатна лише *природна* методологія, яка є віддзеркаленням *природи* об’єктів, що досліджуються. Такою методологією і є системно-апоейна, тобто цілісно-системна методологія. Вона не обмежується частковим використанням об’єктивних закономірностей об’єкта, а використовує їх повністю – цілісно.

Як вона виглядає на рівні своєї суті? Як цілісно-системний метод пізнання (дослідження) об’єкта як цілого. Тут метод сприймається і як засіб, і як шлях до мети, усвідомлюється як формула і процес ходи суб’єкта (дослідника) за сіткою закономірностей об’єкта як цілісної системи. Про те, як це розуміти, є вже певна наукова література [6], і вона постійно накопичується.

Саме цей метод підказує, що ніякої “атрофії жанрів” ніколи не було і бути взагалі не може. Причина – *жанр* є такою ж принциповою, суттєвою приналежністю літератури, твору, як і образ, образність. Остаточний доказ складний, він прояснюється лише тоді, коли стає усвідомленим поступове перевтілення *образу* в *жанр* і навпаки – *жанру* в *образ*. Вони теж протилежності, і, як усі інші аспекти твору, перевтілюються, бо твір – органічне ціле, де усі складові не існують одна без одної. Лише цілісно-системний метод здатен висвітлювати секрети такого перевтілення, бо у нього – та сама Природа, що й в об’єктів. Отже, коли таке перевтілення буде усвідомлене і “жанр” впишеться у “систему-сітку” невід’ємних понять і категорій, що позначають закономірності “внутрішньої форми” твору, – тоді зникнуть усі сумніви щодо неможливості *атрофії жанрів*.

Так само стануть смішними надумані “теорія безконфліктності”, “теорія безсюжетності”, як смішно зараз почути про “безобразні образи” або “безхудожню художність художньої літератури” чи “твір без автора”. І хоча комічно поки не сприймаються вислови “теорія безсюжетності”, “лірика безсюжетна”, “часткова сюжетність”, – комізм настане. Але погодитися з цим свідомо можна лише на рівні природного, цілісно-системного мислення і такого ж підходу до об’єкта.

Лише цілісно-системний метод може довести й те, що коли поняття, категорія не “працюють” з матеріалом, не треба звинувачувати матеріал, бо тут вузькою є уява про матеріал, про можливості змісту й форми понять чи категорій.

Можна довго доводити – теоретично і практично – *величезні переваги* використання цілісно-системного методу. Але звернемо увагу ще лише на те, що цей метод не є якимось “витвором ХХ-го століття”. Усі частини та елементи його “старі як світ”. Його складові поступово усвідомлювались щонайменше 5.000 років. Так, останнім часом стало відомо, що у Стародавньому Єгипті були знайдені 42 книги так званого “вчення Гермеса”, яким, за підрахунками вчених, 5.000 років. Вже в них на підставі попередніх знань зафіксовані головні 7 (сім) принципів буття “усього суцього”. Ось вони: **1) Все є думка** (етимологія слова: *подвійна тонка матерії* < duma < давн.-інд. dhamati < duo – два + mater, matreja, matricis – матерія, матриця, основа, джерело [19, с. 397, 624; 11, с. 334] – В.У.); **2) все підкоряється закону**, у світі немає випадковостей; **3) все рухається**, вібрує; **4) все має свою протилежність**; **5) рух гармонійний** – починається в один бік, завершується у протилежний; **6) все у світі має причину і наслідок**; **7) все має два зачаткування** [9, с. 139].

Отже, з давніх давен усі вчення, усі релігії світу й усі науки так чи інакше поступово усвідомлювали по частинах іманентні, об’єктивні закономірності будови і розвитку Дійсності, а разом із цим *об’єктивні* (похідні від об’єкту) закономірності пізнання й мислення, фіксуючи їх у категоріях і поняттях. Звідси здавна відомі, зокрема, закономірності “ціле-частка”, “будова-розвиток”, “аналіз-синтез”, “структура-система”, “зовнішнє-внутрішнє”, “відношення-взаємодія”, “дуада-квадріада”, “одиничне-особливе-загальне-всезагальне”, “суттєве – суттєва форма – явище – форма прояву”, “процес-стрибок”, “координація-субординація”, закони доміанти, можливого в межах необхідного, а також те, що “все зникає не зникаючи і виникає не виникаючи”, “все з усього, все в усьому” тощо.

Складається враження, що усю історію всі науки, досліджуючи *конкретику* дійсності, крізь неї (немає нічого складнішого) рухались і розвивались в одному напрямі – до цілісно-системного усвідомлення і практичного використання адекватного ПРИРОДІ дійсності *Методу* мислення й пізнання, поведінки й діяльності. Цей метод має назву “*Монадно-дуадно-квадріадний цілісно-системний метод*” (як шлях і засіб, формула і процес). У наш час усі науки мають, нарешті, можливість взяти його, наймогутніший

метод, до використання і вийти на рівень *вищого* розвитку, адекватний рівню іманентної будови і розвитку Всесвіту й Космосу, аби допомогти усім людям Планети жити, нарешті, у *повній гармонії з ПРИРОДОЮ*.

Отримує таку можливість і теорія літератури. Вона виросла зі звичного, *частково*-системного рівня. Вона *вже* знаходиться у “*перехідному періоді*” до *цілісно*-системного рівня: вона вже почала виводити на цей *вищий* системний рівень свої поняття, категорії, їх взаємозв’язки згідно “*всезагальної сітки*” свого апарату.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверьянов А. Н. Система: философская категория и реальность / А.Н.Аверьянов. – М.: Мысль, 1976. – 188 с.
2. Бердников Г. Над страницами русской классики / Г. Бердников. – М.: Современник, 1985.
3. Білецький О. Збір. праць у 5 т. / О.Білецький. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1966. – 607 с.
4. Вопросы литературы. – 1967. – № 9.
5. Гегель. Наука логики / Гегель // Собр. соч.: В 3т.– Т. I. – М., 1975. – 452 с.
6. Гончаренко В.В. О логике познания объекта как целого / В.В.Гончаренко. – К.: Вища школа, 1975; Удалов В.Л. Целостный метод изложения диалектики и диалектика как целостный метод / В.Л.Удалов // Вопросы философии. – 1979. – № 6. – С. 166-167; Клочек Г.Д. У світлі вічних критеріїв / Г.Д.Клочек. – К.: Вища школа, 1989; Удалов В. Цілісно-системний метод пізнання, дослідження і практичної діяльності / В.Удалов, В.Зубович. – Луцьк, 1996. – 138 с.; Удалов В. Методологічні основи літературознавства: компаративний дискурс / В.Удалов, Т.Полежаєва. – К.-Луцьк: ВАД, 2010. – 24 с.; Удалов В. Аналіз і синтез: Одноступеневий варіант / В.Удалов. – Луцьк: ВАД, 2005. – 72 с.; Удалов В. Проблеми розвитку сучасної теорії літератури / В.Удалов, Т.Полежаєва. – К.-Луцьк: ВАД, 2010. – 48 с.; Удалов В. Принципи частково- та цілісно-системних досліджень / В.Удалов, Т.Полежаєва. – К.-Луцьк: ВАД, 2011. – 40 с.
7. Дубина М.І. Відродження України і література / М.І.Дубина. // Суспільствознавчі науки і відродження нації. Збірник наукових праць.- Книга 1. – Луцьк: ВАД, 1997.
8. Зарубіжна література в школі: Матеріали круглого столу // Слово і Час.– 2003.- № 8.– С. 45-66.
9. Знак вопроса. – 1995, № 3. – С. 139.
10. Кожинов В. Происхождение романа / В.Кожинов. – М.: Сов. писатель, 1963. – 439 с.
11. Краткий научно-атеистический словарь.- М.: Наука, 1964. – 642 с.
12. Лесин В.М. Літературознавчі терміни / В.М.Лесин. – К.: Рад. школа, 1985. – 250 с.
13. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 750 с.
14. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С.Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 214 с.
15. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму / Л.Медведюк // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 13-19; Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) / І.Фізер // Слово і Час. – 2003. – № 10. – С. 50-55; Федоров В. Автор як онтологічна проблема / В.Федоров // Слово і Час. – 2003. – № 10. – С. 55-58.
16. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції / М.Наєнко. – К.: Академія, 1997. – 316 с.
17. Огнев А.В. Русский советский рассказ / А.В.Огнев. – М.: Просвещение, 1978. – 238 с.
18. Пикуль В. Из старой шкатулки / В.Пикуль. – М.: Дет. л-ра, 1976. – 148 с.
19. Словник іншомовних слів. – К.: Довіра, Рідна мова, 2000. – 1018 с.
20. Філософський словник. – 2-е вид. – К., 1986. – 796 с.
21. Фридендер Г.М. Поэтика русского реализма / Г.М.Фридендер. – Л.: Наука, 1971. – 328с.
22. Чернец Л.В. Литературные жанры / Л.В.Чернец. – М.: МГУ, 1982. – 190 с.

ХУДОЖНІЙ ЧАСОПРОСТІР У МАЛІЙ ПРОЗІ І.ЧЕНДЕЯ

Шалацька Т.П., асистент

*Республіканський вищий навчальний заклад
„Кримського державного університету” (м. Ялта)
Євпаторійського педагогічного факультету*

Предметом розгляду запропонованої статті є хронотоп у малій прозі Івана Чендея, його функціональне наповнення у художніх текстах письменника. У аспекті впливу часопросторових ознак на психологічне забарвлення тексту проаналізовано новели та оповідання названого автора.

Ключові слова: новела, оповідання, мала проза, психологізм, хронотоп (часопростір), вітаїзм, пафос, сюжет, персонаж.

Шалацкая Т.П. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В МАЛОЙ ПРОЗЕ И.ЧЕНДЕЯ / Республиканское высшее учебное заведение "Крымского государственного университета" (г. Ялта) Евпаторийского педагогического факультета, Украина

Предметом рассмотрения данной статьи является хронотоп в малых прозаических произведениях Ивана Чендея, его функциональное наполнение в художественных текстах писателя. Анализ влияния временных и пространственных признаков на психологическую картину текста подлежат новеллы и рассказы названного автора.

Ключевые слова: новелла, рассказ, малая проза, психологизм, хронотоп, витаизм, пафос, сюжет, персонаж.

Shalatskaya T.P. ART OF SPACE IN THE SMALL PROSE Y.CHENDEY / Republican institution of higher education "Crimean University of the State" (Yalta) Evpatoria Pedagogical Faculty, Ukraine

The subject of this article is chronotope in small prose works of Ivan Chendeya, its functional content in fiction writer. Analysis of impact of time and spatial characteristics of psychological color text subjected to these novels and short story of the adopted author.

Key words: short story, story, prose, psychologism, had, chronotop, time-of-space, vitaizm, fervor, subject, character.

Постановка проблеми. Тема психологізму художньої прози тривалий час перебуває в полі зацікавлення зарубіжних і вітчизняних літературознавців. Художній час і художній простір – важливі характеристики літературного твору, що забезпечують цілісне сприйняття відображеної дійсності й організують його композицію.

Найбільше уваги часовим вимірам і просторовим характеристикам у літературі приділили такі науковці, як М. Бахтін, А. Бергсон, А. Єсін, Р. Козлов та інші, але у контексті окресленої проблеми для нас найбільш цінними є дослідження М. Бахтіна, а саме його праця про форми хронотопу у романі, де науковець обґрунтував думку про те, що давні типи ціннісних ситуацій реалізовані у просторово-часових образах [2, с. 38]. Значну роль у сприйнятті природи часопросторових ознак відіграла праця А. Бергсона, в якій науковець співвідносить психологічний, внутрішній час особистості, час переживань особистості з абсолютном [3]. Як констатує А. Єсін, відбувається індивідуалізація просторово-часових форм, що пов'язана і з розвитком індивідуальних стилів, і з оригінальністю концепцій світу і людини у кожного письменника.

З. Шевченко у статті «Література як складова художньої культури» пише: «Засоби виразності у словесному мистецтві створюють більш узагальнене відтворення чуттєвої реальності, деякою мірою наділеної специфічною синтетичністю. Література за своєю природою є мистецтвом часово-просторовим» [16, с. 38]. Художній хронотоп, «часопростір», за визначенням Р. Козлова, – це система всіх часових і просторових елементів твору, що усвідомлюються у їхній змістовій та функціональній цілісності, яка й складає актуальну сутність поняття [11, с. 143].

Аналіз останніх публікацій. Поняття «часопростір», «хронотоп» глибоко досліджуються при аналізі художнього світу твору (М. Баландіна, М. Хорошков), вивченні засобів психологізму та як самостійне літературне явище (Р. Козлов). Дисертант М. Хорошков, простеживши ідейно-тематичну спорідненість малої прози І. Чендея з творами земляків, наголосив на провідній ролі лірико-філософського струменя всього доробку митця [15]. М. Васків характеризує загальні особливості хронотопу творів І. Чендея [5]. Незважаючи на кількість праць, часопростір у творах письменника висвітлювався спорадично і не був предметом окремого розгляду. Аналізуючи художній час та простір у малій прозі крізь призми психологізму, розглянемо ті новели та оповідання, у яких виявлено прагнення автора зіставити хронотоп дії з реальними умовами буття.

Метою нашої статті є обґрунтування тези про те, що саме категорія художнього часопростору зумовлює психологізм малої прози І. Чендея. Завдання полягає в аналізі текстового матеріалу новел і оповідань І. Чендея. Такий підхід дозволить з'ясувати своєрідність осмислення зазначеної категорії прозаїком.

Матеріалом нашого дослідження є зразки малої прози І. Чендея («Чайки летять на схід», «Нахмурений вечір», «Провесна», «Коли на ранок благословлялось», «Задушна субота», «Березневий сніг», «Гаврилова «Золота осінь»», «Білі гвоздики на Новий рік», «Вікна у світ», «Пілюлі з-за кордону», «Комаха в бурштині» та інші). Письменник працював у другій половині ХХ століття, тому у творах спостерігається віддзеркалення радянської дійсності у свідомості автора. На нашу думку, митця єднає з когортою новелістів (В. Стефаніка, М. Коцюбинського, Г. Тютюнника, Є. Гуцала та ін.) ряд ознак, з-поміж яких передусім варто підкреслити тяжіння до психологізму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Художній твір – це система, що так чи інакше співвідноситься з реальністю: у нього входять люди, з їх зовнішніми і внутрішніми (психологічними) особливостями, подіями, природою (живою і неживою), речами, створеними людиною, у ньому є час і простір.

«Створюючи образи-персонажі, змальовуючи певну ситуацію, – пише П. Білоус, – письменник прагне якнайглибше проникнути у психологію характеру, достовірно відтворити обставини, в яких відбуваються події. Із цією метою він, як актор, вдається до перевтілення, тобто живе життям героя твору, перебуває в уявлених обставинах» [4, с. 4].

Кожній складовій історико-літературного процесу притаманна специфіка художнього хронотопу: моделі часу, простору, ритму, їх співвідношення і взаємовпливи, характерні хронотопні образи. Має свої відмінності й художньо-літературний хронотоп ХХ ст.

Події у новелах і оповіданнях І. Чендея відбуваються у селі («Чайки летять на схід», «Весільний кулон», «Провесна», «Плуг», «Льодові квіти»), місті («Вікна у світ», «Пайочка», «Білі гвоздики на Новий рік»). Назви творів характеризують епізоди життя дорадянської доби та сучасного прозаїкові Закарпаття. Показником щирих внутрішніх хвилювань головних героїв закарпатського письменника є душа. Автор характеризує улюблених персонажів як винятково чуйних і вразливих людей, із загостреним відчуттям справедливості. Так митець намагається передати сутність маленької чи дорослої людини. Можемо стверджувати, що головні герої частини його творів – особистості, вимогливі до всіх і передусім до себе, тому в прозовій спадщині письменника особливу роль відіграє поняття «правда». Автор не ідеалізує характери. Чоловіки, жінки, маленькі діти за наявності певних вад чи дивних рис протистоять на сторінках новел і оповідань письменника пересиченим, байдужим, хижим людям, які відчувають себе господарями життя.

Перебіг художнього часу, зображеного в малій прозі І. Чендея, нерівномірний. То він призупиняється описами, то пришвидшується, коли стислою фразою митець змальовує мить або більш тривалий відтинок життя, а іноді навіть усе життя, вдало зміщуючи часові координати.

Важливого значення з позиції хронотопу прози набуває мотив дороги, який несе в собі ідею довжини не тільки у просторі, а і у часі. Усі складові простору єднає дорога. Вона приводить Данила Катрича («Син») до батьківського дому, повертає до станції, допомагає знайти життєві істини.

М. Бахтін, характеризуючи мотив дороги у художньому творі, зазначав, що вага хронотопу дороги в літературі величезна: мало який твір обходиться без варіацій цього мотиву, а більшість творів прямо побудовані на хронотопі дороги й подорожніх зустрічей та пригод [2, с. 248].

У художньому просторі І. Чендея центром світу є закарпатський край. Тут відбуваються основні події. Герої, що перебувають поза цією зоною, постійно прагнуть повернення, із рідним краєм пов'язані їх надії, плани, спрямування, які не зможуть реалізуватися в іншому місці. Як писала дослідниця О. Козій, прокладаючи власні шляхи до правди, І. Чендей прийшов до змалювання розірваності світу, руйнування людини, зосередившись на екзистенційних проблемах [10].

За твердженням М. Жулинського, останні збірки І. Чендея: «Теплий дощ», «Казка білого інею», «Кринична вода» – засвідчують зосередженість письменника на дослідженні соціально-психологічних характеристик людей, закорінених у морально-філософських нормах. Далі науковець додає, що проза І. Чендея має спільні риси з російською «сільською прозою» (В. Белов, В. Распутін, В. Лихоносов, В. Лічутін), але відрізняється не публіцистичною гостротою, а високою громадянською відповідальністю й художньою майстерністю [12]. Закарпатський автор сміливо порушував ті ж проблеми духовної і моральної пам'яті, які тривожили й тривожать і його російських колег, і багатьох українських письменників.

Чіткий аналіз часопросторових вимірів і основних символів, які представлено у відповідних координатах, дозволяє аргументовано оперувати поняттями художнього світу письменника. Категорія часу в малій прозі І. Чендея реалізується у кількох часових зрізах, які по-різному наближені до реального часу, специфічні за природою, манерою зображення та художніми значеннями.

По-перше, конкретно-історичний (об'єктивний) вимір часу. Він супроводжує життя родини Чендея від 50-х років ХХ аж до початку ХХІ століття. Поряд із драматичними подіями в історії закарпатського

народу минулого століття письменник створює епічне полотно з автобіографічними фактами. Історичний часовий вимір служить для відображення змін дорадянської, радянської та пострадянської доби і характеристики поколінь через вирішальні події суспільного життя. У новелі «Чайки летять на схід» історичний період, поданий кількома реченнями, виконує не тільки допоміжну функцію фону, на якому розгортаються події життя закарпатців, але й в подальших новелах та оповіданнях активно контрастує дійсність. Голод, австро-угорська влада штовхнули чоловіків-селян на пошуки заробітків за кордоном, щоб врятувати родину від голодної смерті. У ряді оповідань заробітчани, перебуваючи в тяжкому психологічному стані (прощання з сім'єю, рідним краєм), спочатку відвідують корчму, щоб легше було залишити в скруті слабку жінку, малих дітей та сміливіше йти у безвість.

По-друге, чотири векторний біографічний часовий вимір реалізується через змалювання *дитинства* – голодного, злиденного, проте зігрітого затишною хатою, материнською ласкою, дідовим садом і добротою рідних, *юності*, що припала на бурхливі передвоєнні і страшні воєнні роки, *зрілості* (зміна вождів, відлига, тоталітарний режим) та *старості*, яка пройшла шляхом перебудови країни у незалежну державу.

По-третє, суб'єктивний час, що відображає власний часовий вимір І. Чендея. Тут категорія часу втрачає свої визначальні ознаки: безперервність і беззворотність. Прозаїк за власним бажанням розтягує та ущільнює час, прискорює та уповільнює його. Заглиблюючись у своє дитинство, І. Чендей настільки сповільнює рух часу, що той, здається, майже зупиняється.

Значне місце посідає календарний час (зміна пори року, буднів і свят) та добовий (день і ніч, ранок і вечір), а також уявлення про рух і нерухомість, про співвідношення завершених подій, тих, що тривають, та майбутніх.

На початку оповідання «Син» Данило Катрич і його батько Яків перебувають у спільному часопросторі (с. Забереж, прототипом якого є рідне село письменника Дубове, та батьківський дім) протягом однієї ночі. В оповіданні наявна значна кількість хронотопних мотивів, які дозволяють пролити світло на стосунки сина та батька. Для Якова Катрича простір залишається незмінним, а для сина Данила є початком нового часового існування. Немічна самотня Митриха («Пілюлі з-за кордону») чекає на допомогу зайнятого сина, сум її душі контрастує з неспокійною ранньою осінню: «...до хати лився, струменів гомін *надвечір'я* тої ще *ранньої осені*, коли яблука тужавіють соками, рум'яняться і починають пахнути...» [12, с.285] (курсив мій – Ш.Т). Ще більший психологічний дискомфорт відчуває Семениха, що доживає свій вік у рідній хаті коло невістки та сина, які позбавили спадку Параску, порушивши останнє слово матері («Тестамент»).

Слід зафіксувати увагу на тому, що календарні ознаки містять також і назви кількох творів «Коли на *ранок* благословлялось», «Задушна *субота*», «*Березневий сніг*», «Гаврилова *Золота осінь*», «Білі гвоздики на *Новий рік*», «Нахмурений *вечір*», «*Провесна*».

Просторові площини теж знаходимо в низці зразків малої прози І. Чендея: «Чайки летять на *схід*», «Вітер з *Верховини*», «Вікна у *світ*», «Пілюлі з-за *кордону*», «Комаха в *буришині*». Схід є символом кращого майбутнього Закарпаття, що звільнилося від поневолення завойовниками. Василь Магура з оповідання «Нахмурений вечір», зізнаючись у тому, що пороги верховинських хат стоптані зайдами, гордо підсумовує: «Але правда і воля в наших хатах була одна! ... Бо наші діди і прадіди не лишень хати ставили вікнами на схід, вони й самі дивилися тільки на схід!...» [14, с.]. Назва «Вітер з Верховини» розкриває стан суттєвих змін у житті краю. Нескінченний простір людських можливостей розкритий у третьому заголовку. Остання назва свідчить про зупинку часу й обмежений простір, головний герой твору – жертва жаги до накопичення.

І. Чендей належить до тих митців, що прагнуть художньо осягнути закони світобудови, що, власне, й зумовлює на формальному рівні наявність у структурі прозового твору великої кількості конструкцій філософського змісту. О. Кевешлігеті зазначає, що автор наділений «філософською природою художнього мислення, де характер образів природи, ідеї спрямовані на пояснення недосяжного у макросвіті та мікросвіті» [8, с.5], а О. Козій вказує, що І. Чендея цікавлять «дороги людини до пізнання світу й самої себе, [...] до відчуття себе органічною частиною світу в добу соціальних драм» [10, с.119].

Процес пошуку відповідей, пізнання всесвіту не означає відмови від простих радостей життя, тому проза митця пронизана вітаїзмом і життєстверджуючим пафосом.

Концептуальна єдність малої прози виразно простежується на рівні тематики та проблематики, адже тема плінного часу є традиційною для І. Чендея. На нашу думку, саме таке світосприйняття й зумовлює наявність категорії значимої тимчасовості, яка спонукає цінувати кожен мить життя. Відповідно до цієї концепції, автор і вибудовує свій ліричний світ, характерною ознакою якого виявляється розімкнення хронотопу.

Письменник відзначається прагненням висловлюватися максимально виразною, лаконічною мовою. Хронотоп у малій прозі І. Чендея розмаїтий, різноплановий, охоплює увесь реальний простір

батьківщини. Автор оперує координатами місця та часу надзвичайно економно й майстерно, відбиваючи свої думки й почуття, моделюючи сюжетну канву твору, вимальовуючи характери персонажів та загальний колорит певного часового простору. Погодимось із думкою М. Васьків, що домінує топос Забережі, проте дії відбувалися і в Ужгороді («Пайочка»), і в Празі («Рукавички»).

Художній часовий вимір у малій прозі І. Чендея багатовекторний: конкретно-історичний (об'єктивний), біографічний, суб'єктивний, календарний, добовий. Художній хронотоп поєднує функції трьох підструктур: конструктивної, індивідуальної (психічної), концептуальної (за визначенням Р. Козлова). Елементи кожної з названих підструктур виявлено нами в новелах та оповіданнях автора.

Висновки. Важливими категоріями художньої або реальної картини світу в малій прозі митця є час і простір, котрі впливають на творення художніх структур. Рання мала проза І. Чендея знайомить читача з різними куточками рідної місцевості (зображення станції, річки, гори Ясенови, батьківської хати). У техніці хронотопу закарпатський прозаїк акцентує увагу на меншій частині простору (домінує Закарпаття), поєднує минуле, теперішнє і майбутнє.

У системі часопросторових координат малої прози І. Чендея виокремлюються два аспекти психологічного аналізу: 1) відтворення внутрішнього світу персонажа за допомогою зовнішніх ознак; 2) показ безпосереднього психічного процесу. Елементи хронотопу служать для створення необхідної психологічної атмосфери, духу доби.

Таким чином, проаналізувавши текстовий матеріал малої прози І. Чендея, завершимо висновком, що часопросторові домінанти відіграють роль не тільки у сюжетоутворенні, але й моделюють фон, на якому розгортаються події, поширюють характеристику персонажів, формують відповідне емоційне забарвлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баландина М. Б. Художественный мир Б. Зайцева: поэтика хронотопа : диссертация... кандидата филологических наук : 10.01.01 Магнитогорск, 2003. – 185 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. / М. Бахтин // Эпос и роман. – СПб.: 2000. – С.11-193
3. **Бергсон А.**
4. Білоус П. Навіщо література? Стаття друга про естетичну природу літератури // Українська мова та література. – 2005. – Число 18. Травень – С.4.
5. Васьків М. Особливості хронотопу творів Івана Чендея www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npkrnu_fil/2009.../7_02_Vaskiv.pdf
6. Есин А.Б. Психологизм / Есин А.Б. // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. Учебное пособие [Под. ред. Л.В. Чернец] – М.: Высшая школа: Издательский центр «Академия», 2000. – С.313-338.
7. Зборовська Н. В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
8. Кевешлігеті О. До проблеми моделі світу у прозовій творчості Івана Чендея http://univ.uzhgorod.ua/old/publishing/sci_messenger/philology/20/visnik_philology_20.pdf
9. Кискін О.М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі 2006 года. Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : 10.01.06 / О.М. Кискін; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. — К., 2006. — 20 с. — укр.
10. Козій О.Б. Повісті і романи І.Чендея: неореалістичний дискурс. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / О.Б. Козій; Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В.Винниченка. – К., 2007. – 24 с. – укр.
11. Козлов Р. А. Хронотопіка художнього твору: постановка проблеми // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць / відп. ред. А. В. Козлов – К.: Твім інтер, 2008. – Вип. 32, ч. 2. – С. 141–145
12. Чендей І. Вибране: В 2 т.Т.1 Оповідання, повісті/ Передмова М.Жулинського – Ужгород:: Карпати, 2002. –395с.
13. Чендей І. Вибране: В 2 т.Т.2 Оповідання, роман. – Ужгород :Карпати, 2003. –518с.
14. Чендей І. Зелена Верховина. Повість. Оповідання. – К.: Дніпро, 1975. – 439с.
15. Хорошков М. Художній світ Івана Чендея: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидат філологічних наук. – Київ, 2007. – 210 с.

16. Шевченко З. Література як складова художньої культури : матеріали до проведення вступного заняття з курсу за вибором "Художня література в контексті світової культури" / З. Шевченко. – С.96 -102.
17. Юнина Т. В. Поэтика хронотопа автобиографической прозы Андрея Белого : диссертация... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Юнина Татьяна Владимировна; [Место защиты: Волгогр. гос. пед. ун-т]Количество страниц: 220 с.

УДК 821.161.1Б – 31.09

К ВОПРОСУ О МОТИВЕ ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА»

Шевчук О. В., магистр

Запорожский национальный университет

В статье анализируется один из малоисследованных аспектов творчества М. Булгакова – мотив двойничества в романе «Записки покойника».

Ключевые слова: двойничество, мотив, мотив вины.

Шевчук О.В. ДО ПИТАННЯ ПРО МОТИВ ДВІЙНИЦТВА В РОМАНІ М. БУЛГАКОВА «ЗАПИСКИ НЕБІЖЧИКА» / Запорізький національний університет, Україна.

У статті аналізується один з малодосліджених аспектів творчості М. Булгакова – мотив двійництва в романі «Записки небіжчика».

Ключові слова: двійництво, мотив, мотив провини.

Shevchuk O.V. TO THE QUESTION OF DUALITY MOTIVE IN THE NOVEL «A DEAD MAN'S MEMOIR» BY M. BULGAKOV / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

In the article one of not enough investigated aspects of M. Bulgakov's oeuvre – duality motive in the novel «A Dead Man's Memoir» – is analyzed.

Key words: duality, motive, motive of fault.

Одним из «основных структурных принципов организации смыслопорождающего устройства» является закон зеркальной симметрии [1]. Его проявлениями выступают двойничество, текст в тексте, мотив зеркальности – особенности, свойственные в том числе и произведениям М. Булгакова.

В творчестве М. Булгакова мотив двойничества появляется уже в ранних рассказах и повестях. В них чаще всего встречается двойничество «персонажей <...>, которые обладают одинаковыми или сходными «внешними» (не только физическими) признаками, но при этом функционально и/или оценочно противоположны» [2, с. 5]. Для того, чтобы подчеркнуть эту противоположность, Е.А. Яблоков вводит термин «антидвойничество», по нашему мнению, избыточный.

Но уже в ранних произведениях М. Булгакова выделяется другой тип двойничества – внутреннее двоение героя-рассказчика (так, автопсихологический персонаж одновременно выступает и врачом, и пациентом при попытках самодиагностики). Этот тип двойничества выступает средством психологизации характера [2, с. 5], и в произведении появляется внутренний конфликт.

Тенденция к сращению нескольких персонажей связана и с драматургическим опытом М. Булгакова, а именно необходимостью уменьшать число действующих лиц при инсценировке, передавая функции и значимые реплики сокращенных персонажей другим (так, в пьесе «Дни Турбиных» в одном персонаже объединились полковник Малышев и Алексей Турбин из романа «Белая гвардия»).

Исследователи чаще всего рассматривали мотив двойничества в повести «Дьяволиада», цикле рассказов «Записки юного врача» [2], романе «Мастер и Маргарита» [3].

Несколько в стороне от интереса ученых находится роман «Записки покойника». Он все еще малоизучен (формально роман не окончен, и поэтому он зачастую не воспринимается как полноценное художественное произведение и достойный предмет для исследования), хотя и ему было уделено внимание современного исследователя. В диссертации Е.Н. Хрущевой «Поэтика повествования в романах М.А. Булгакова» [4] двойничество в «Записках покойника» рассматривается наряду с другими элементами романтической поэтики.

Думается, мотив двойничества в «Записках покойника» заслуживает более пристального изучения, что и послужило причиной написания данной статьи. Дальнейшее исследование этой научной проблемы даст возможность продемонстрировать единство поэтики всего булгаковского творчества и ее эволюцию.

Б.М. Гаспаров в работе «Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [5] выделяет два периода творчества писателя. Классификация основана на двух типах вины, которую испытывает автор прозы и драматургии (что отражено в произведениях). В 20-е годы доминирует «чувство вины, ответственности за какие-то критические моменты собственной жизни» [5, с.70] – мотив, который «многими нитями ведет к Пилату — тут и страх, и «гнев бессилия», и мотив повешенного, и еврейская тема, и проносющаяся конница, и, наконец, мучающие сны и надежда на конечное прощение» [5, с. 70]. Но к середине 30-х годов этот мотив «оказался постепенно вытеснен и деперсонифицирован. Уже в «Театральном романе» он выступает только как импульс к творчеству <...>. В последнем же произведении Булгакова кровь на снегу вобрал в себя белый плащ с кровавым подбоем Пилата — мотив вины оказался вытеснен в образ, не имеющий явной автобиографической проекции» [5, с.70-71].

Однако еще в ранних произведениях М. Булгакова, наряду с Пилатовой, появляется фаустианская вина – мотив, который постепенно «все яснее приобретает автобиографические черты. Этот мотив — ответственность и вина творческой личности (художника, ученого), которая идет на компромисс с обществом, с властью, уходит от проблемы морального выбора, искусственно изолирует себя от обступающих извне проблем, чтобы получить возможность работать, реализовать свой творческий потенциал — т. е., подобно Фаусту, вступает в сделку с сатаной в обмен на творческую реализацию» [5, с. 71].

Фаустианская вина вытесняет Пилатову. Эволюция прослеживается не только в прозе разных лет, но и в трансформации замысла «Мастера и Маргариты»: «первые редакции романа (1929-1933 гг.) строились без Мастера. В центре находился рассказ Воланда о Пилате и Иешуа» (основная проблема – Пилатова вина). Однако позже «чувство личной вины за какие-то конкретные поступки <...> заменилось более общим чувством вины художника, совершившего сделку с сатаной; этот сдвиг в сознании писателя наглядно выявляется в романе в том, что именно Мастер отпускает Пилата, объявляет его свободным — а сам остается в “вечном приюте”» [5, с. 71].

В «Мастере и Маргарите» два типа вины достались двум разным персонажам: Пилату и мастеру. Герой «Записок покойника» Максудов становится носителем сразу обоих типов вины: и Пилатовой, и фаустианской. С одной стороны, его мучает сон об убийстве возле моста, с другой – герой, изолированный от общества, не может донести до него истину, полученную в процессе творчества.

«Записки покойника» можно считать переходным явлением в творческой эволюции М. Булгакова, поскольку в произведении, с одной стороны, уже присутствуют оба типа вины, а с другой – Пилатова вина еще не отделена от автопсихологического персонажа, как в «Мастере и Маргарите».

Образ Максудова как носителя двух типов вины двойится. Представляется продуктивным предложенное А.С. Аванесовой членение фамилии Максудов на две части: «ма» – от мастера, инициалов М.А. и домашнего имени писателя Мака (о чем писали еще М. Чудакова и Л. Яновская), «суд» – по нашему мнению, не от мотива самоосуждения или призыва к читательскому суду (М.А.- к- суд-ов) [6, с. 115], а главным образом от Пилата (основная культурная ассоциация с ним – Пилатов суд).

Образ Максудова двойится, и каждая составляющая его часть получает отдельное воздаяние, каждая вина влечет за собой особую развязку. Поэтому сразу в «Предисловии для читателей» содержатся прямые указания на то, что у Максудова две судьбы, два финала.

Во-первых, говорится о том, что, вопреки содержанию романа, Максудов никогда не был участником московской богемной жизни, а жил в Киеве, где служил в «Вестнике пароходства». Это значит, что есть киевский Максудов, хранящий память о Гражданской войне, и есть московский, вовлеченный в литературно-театральную среду. С одним связан локус моста, с другим – театра (в котором тоже есть мост).

Во-вторых, герой прыгнул с Цепного моста и отправил бандероль с текстом записок рассказчику. Цепной мост – примета киевского Максудова, записки о Независимом театре – московского.

Киевский Максудов, чувствующий Пилатову вину (которую М. Булгаков в себе уже изжил), прыгает с Цепного моста, который был разрушен еще во время Гражданской войны (М. Булгаков упоминает об этом в очерке «Киев-город» [7, с. 530]). Этого не может быть – выходит, что киевская ипостась Максудова осталась жива. А вот его московская ипостась, связанная с рукописью и продажей души театру, несомненно, погибла. Таким образом, судьба главного героя «Записок покойника» двойится, вполне в духе поздней поэтики М. Булгакова. Так, в «Мастере и Маргарите» заглавные персонажи умирают дважды: и вместе (в подвальчике мастера), и каждый в своем заточении (Маргарита – в квартире мужа, мастер – в лечебнице).

Двоится не только имя и образ Максудова, но и его основное детище (роман / пьеса), из которого нам известно содержание центрального эпизода – сцены на мосту.

В пьесе Максудова нет прямых параллелей к одному конкретному эпизоду из другого произведения М. Булгакова. Так, сцена на мосту отчетливо двоится. Она восходит сразу к двум эпизодам: убийству еврея возле моста (в романе «Белая гвардия» и рассказе «В ночь на 3-е число») и монологу Малышева / Турбина на лестнице в гимназии (в «Белой гвардии» и «Днях Турбиных»).

Начнем с более очевидного мотива.

В «Белой гвардии» убийство происходит «в ночь со второго на третье февраля у входа на Цепной мост через Днепр» [8, с. 277]. В рассказе «В ночь на 3-е число» описана точно та же сцена у того же моста, правда, названного просто «проклятым» [9, с. 473].

В «Записках покойника» Цепной мост становится местом самоубийства Максудова, а мост из пьесы автор называет проклятым: «все тот же проклятый мост» [10, с. 309]. Поскольку образ этого моста мучил Максудова, он сначала был воплощен в пьесе, а потом стал местом самоубийства автора.

Мы не знаем ничего о военном прошлом Максудова. Мы не можем быть уверены в том, что он видел сцену на мосту во время Гражданской войны. Как не можем утверждать то же самое и в отношении М. Булгакова. Однако то, что писатель настойчиво переносит одну и ту же сцену практически без изменений, варьируя незначительные детали, но сохраняя ядро, из произведения в произведение, говорит о том, что его очень волнует заключенная в ней проблема. Это проявление той самой Пилатовой вины, о которой писал Б.М. Гаспаров.

Однако нельзя согласиться с утверждением Б.М. Гаспарова о том, что «в «Театральном романе» он [мотив Пилатовой вины – О. Ш.] выступает только как импульс к творчеству» [5, с. 70]. Пилатова вина не только тяготеет над героем М. Булгакова, но и порождает роман и пьесу, а с ними и фаустианскую вину.

Показательным является и то, что история Максудова-писателя начинается и заканчивается мостом (с высокой долей вероятности – одним и тем же, Цепным): сцена убийства возле моста, приснившаяся герою, дает толчок к написанию романа и занимает в нем центральное место, а после краха, постигшего Максудова в театре, он бросается с моста. Совершив круг, Максудов вернулся в ту же точку перехода.

На протяжении всего романа Максудов, можно сказать, находится «возле моста», то есть в пограничном пространстве, которое ему не дано преодолеть. Отсюда его адрес в Москве: «в районе Красных ворот у Хомутовского тупика» (ворота обозначают вступление в новую жизнь, тупик – тщетность надежд [6, с. 20]). Отсюда «единственный пространственный образ, который явно соотнесен с Максудовым, постоянно сопровождает его — это образ двери, знаменующий его соприродность «переходным» явлениям, его способность к постоянному внутреннему движению, его чуждость всему застывшему, всякой догме» [4, с. 126].

Второй источник, к которому восходит эпизод из пьесы Максудова, – это центральная сцена «Дней Турбиных» на лестнице в гимназии. Дело в том, что в описании пьесы есть важный элемент, которого нет в сцене убийства, – монологи протагониста Бахтина («Но ведь Бахтин герой! У него монологи на мосту...» [10, с. 274]), причем эти монологи произносились явно во время Гражданской войны («у меня же на мосту массовая сцена... там столкнулись массы...» [10, с. 274]).

Эпизод времен Гражданской войны, да еще и с ключевым монологом, указывает на сцену в гимназии. Кроме того, мост объединяется с лестницей прямо в тексте «Записок покойника»: на репетиции в театре устанавливаются декорации – «странные, сложные деревянные сооружения, состоящие из некрашенных крутых лестниц, перекладин, настилов. "Едет мост"» [10, с. 312]. И чуть дальше поясняется, что это выгородка, составленная «из первых попавшихся сборных вещей из других пьес» [10, с. 313] – как и сцена с монологами на мосту из пьесы Максудова, которая тоже является своеобразной «литературной выгородкой» из других произведений М. Булгакова.

Итак, двойничество в романе М. Булгакова «Записки покойника» проявляется в раздвоении образа Максудова как носителя двух разных типов вины и, вследствие этого, обладателя двух взаимоисключающих вариантов судьбы. На раздвоенность указывает его фамилия, а центральный эпизод его пьесы восходит к двум сценам произведений М. Булгакова. Образ Максудова связан с пограничным пространством (мост, дверь, ворота). Являясь носителем двух типов вины, герой занимает переходное положение в творчестве М. Булгакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. О семиосфере [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://semiotics.ru/sphere/semiosphere.html>.

2. Яблоков Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача») / Е. А. Яблоков. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 103 с.
3. Соколов Б. В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты» / Б. В. Соколов. – М. : Яуза ; Эксмо, 2006. – 608 с.
4. Хрущева Е. Н. Поэтика повествования в романах М. А. Булгакова : дисс.... канд. филол. наук : 10.01.01 / Хрущева Е. Н. – Екатеринбург, 2004. – 296 с.
5. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1993. – С. 28–82.
6. Аванесова А. С. Пространственные модели в «Театральном романе» М. А. Булгакова : дисс.... канд. филол. наук : 10.01.01 / Аванесова А. С. – Волгоград, 2008. – 171 с.
7. Булгаков М. А. Киев-город / Булгаков М. А. Избранные произведения. – К. : Дніпро, 1990. – С. 528–538.
8. Булгаков М. А. Белая гвардия / Булгаков М. А. Избранные произведения : в 2 т. — К. : Дніпро, 1989. — Т. 1. – С. 26–284.
9. Булгаков М. А. В ночь на 3-е число / Булгаков М. А. Избранные произведения. – К. : Дніпро, 1990. – С. 463–476.
10. Булгаков М. А. Театральный роман (Записки покойника) / Булгаков М. А. Избранные произведения : в 2 т. — К. : Дніпро, 1989. — Т. 2. – С. 183–331.

УДК 821.161.1

КАРТИНА МИРА ЧУМАКОВ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ГРИГОРИЯ ПЕТРОВИЧА ДАНИЛЕВСКОГО

Шмалько А.В., ассистент

Криворожский государственный педагогический университет

В статье А.В. Шмалько на материале очерка Г.П.Данилевского «Чумаки» рассмотрены смысловые особенности «картины мира» чумаков как особой социальной группы украинского этноса XVIII-XIX веков. Анализируются пары понятий «дом» – «шлях» и «свой» – «чужой», которые являются определяющими в «картине мира» чумаков. Уточняется смысл понятия «картина мира» как структурного элемента ментальности.

Ключевые слова: ментальность, картина мира, чумаки, шлях, валка, хронотоп, мировое дерево, «свои» и «чужие».

Шмалько О.В. КАРТИНА СВІТУ ЧУМАКОВ У ПУБЛІЦИСТИЦІ ГРИГОРІЯ ПЕТРОВИЧА ДАНИЛЕВСЬКОГО / Криворізький державний педагогічний університет, Україна.

У статті на матеріалі нариса Г.П. Данилевського розглянуті провідні властивості «картини світу» чумаків як своєрідної соціальної групи українського етносу XVIII-XIX століть. Аналізуються пари понять «дім» – «шлях» та «свій» – «чужинець», які є визначальними у «картині світу» чумаків. Уточнюється зміст поняття «картина світу» як структурного елемента ментальності.

Ключові слова: національне, картина світу, хронотоп, хронотопічний мотив, внутрішня колонізація, колоніальна література.

Shmalko A.V. WORLD PICTURE CHUMAKOV IN JOURNALISM GRIGORY PETROVICH DANILEVSKY / Krivoy Rog State Pedagogical University

Meaning peculiarities of tchoomaks' «picture of world» as a special social group of ukrainian ethnos of 18-19 century are considered on the basis of Crigory Petrovich Danilevsky's short story «Tchoomaks» in the article. There are two pairs of conceptions «home» – «road» and «one's» – «another's». These conceptions are determinative in the tchoomaks' «picture of world». The meaning of conception «picture of world» as the unit of mentality is defined more accurately.

Key words: mentality, «picture of world», tchoomaks', walka, chronotopos, «worlds tree», «home» – «road» and «one's» – «another's».

Ментальность называют тем свойством, которое отличает особенности видения мира представителями различных культур. Это своеобразие видения мира имеет разные термины в различных отраслях гуманитарных наук: национальное, этническое, национальный характер, национальное сознание

(сознательные и бессознательные установки членов этноса), гений нации, душа (дух) народа, но при использовании любой терминологии подразумевается, что ментальность, или «нематериализуемая составляющая традиции» должна объединять народ, нацию, «этнос» [6]. Этносом в двадцатые годы известный русский этнограф С.М. Широкогоров назвал «группу людей, объединенных единством происхождения, обычаев (этнографическое единство) и языка» [15, с. 15].

Вопрос о единстве украинского этноса был и остается актуальным и через двадцать лет после провозглашения независимости Украины [10], [9]. Сложность процесса консолидации украинского этноса, как нам представляется, не в последнюю очередь зависит от недостаточного понимания условий процесса формирования украинской ментальности, как на современном этапе развития, так и в исторической ретроспективе XVIII-XIX веков.

Понятие менталитета на сегодняшний день имеет достаточное количество авторских трактовок, но в целом они близки к тому, чтобы ментальностью считать «свой способ решения жизненных проблем и свои стандарты поведения» [10]. Более того, менталитет представляют конструкцией, структуру которой составляет «картина мира» и «кодекс поведения» [12, с. 4]. То есть, для постижения ментальности определенного этноса понимание его картины мира представляется необходимым.

Сформулированная в пятидесятые годы Робертом Редфильдом теория «картины мира» рассматривала взгляд носителя некоей культуры на внешний мир, что ее отличало от теорий «национального характера», предполагавших взгляды на культуру со стороны внешнего наблюдателя [6]. Мнения исследователей о содержании «картины мира» достаточно однозначны. Так, по определению, данному уже в 70-е годы, Клиффордом Гиртцем, «картина мира» представляет собой присущую носителю данной культуры «картину того, как существуют вещи... его концепцию природы, себя и общества» [6]. А в 90-е годы М.Лурье утверждает, что «картина мира представляет собой особым образом структурированное представление о мироздании, характерное для членов того или иного этноса, которое, с одной стороны, имеет адаптивную функцию, а с другой — воплощает в себе ценностные доминанты, присущие культуре данного народа» [6]. Г. Гачев рассматривает картину мира как единство местной природы, характера народа и его склада мышления [2]. С.Н. Еникопов, выясняя, кто может создавать «картину мира», приходит к выводу, что «субъектом картины мира может быть как отдельный человек, так и разнообразные социальные общности (этнические, религиозные, профессиональные)» [4, с. 150]. Картина мира, как отдельного индивида, так и целого этноса, направлена на постижение внешнего мира и осознание собственного места в нем. Так, Б.А. Серебренников, определяя существенные свойства картины мира, замечает, что «картина мира имеет космологическую ориентированность, она ценностно-ориентирована, отражает систему отношений человека к действительности, является связующим звеном между сознанием и жизнедеятельностью субъекта. Такая картина мира обладает внутренней безусловной достоверностью для ее носителя» [11, с. 46].

Единой «картины мира» даже в пределах одного этноса не существует. Роберт Редфильд утверждает, что в одной культуре сосуществует несколько культурных традиций, называя, в частности, культурную традицию «школ и храмов» («большая традиция») и традицию деревенской общины («малая традиция»). Поэтому и традиции («картины мира») различных общин — различны [6].

В настоящее время целый ряд исследователей в области гуманитарных дисциплин (Ю.Д. Апресян, Н.Д. Арутюнова, Н.Н. Болдырев, Ю.Н. Караулов, Е.С. Кубрякова, М.М. Маковский, В.Н. Телия, Е.С. Яковлева) используют в своих работах термин «картина мира», рассматривая различные проблемы национальной ментальности.

Григорий Петрович Данилевский, популярный во второй половине XIX века автор исторических романов, оставил после себя достаточно обширное литературное наследие, в том числе и историко-этнографического содержания. Особое место среди его произведений занимает написанный в 1856 году очерк «Чумаки». По существу, это единственная в русской литературе попытка описать и проанализировать такое уникальное и самобытное явление общественной и экономической жизни Украины и в целом Российской империи, каким являлся чумацкий промысел. Чумаки не являлись особым сословием, хотя и были неотъемлемой частью жизни украинского общества XVII-XIX веков. Традиционно представляемый аграрно-крестьянским, украинский социум в XVII-XIX веках состоял из нескольких сословий. Так, в эпоху Гетманщины, как указывает В. Малинкович, украинское общество «имело следующий социальный состав: почти половина – свободные крестьяне, более 40 процентов – казаки, остальные – мещане и духовенство» [7]. В своем очерке Г.П. Данилевский утверждает, что чумаки представляют разные социальные уровни украинского общества: «Чумак...собственно не составляет отдельной касты, а принадлежит к другим сословиям края: к государственным и помещичьим крестьянам, военным поселянам и колонистам» [3, с. 143]. Например, автор рассказывает о ховищем на Дон богатом чумаке и торговце, владевшим 50 парами волов – Николае Сизене [3, с. 155], о хозяине хутора, о потомственном чумаке Романе Андреевиче Балабухе [3, с. 162], но тут же в чумаках – крепостной крестьянин Павло Бобрик [3, с. 174]. При всем своем социальном и имущественном различии чумаки благодаря своему образу существования схоже воспринимают окружающий мир, природу,

осознают свое место в мире и обществе. Таким образом, уникальная картина мира чумаков принадлежит скорее корпоративной социальной группе, неоднородной в своем материальном и общественном положении, чем широкому социальному слою.

Космогоническая концепция, осмысление природы и реалий быта в картине мира чумаков частично или полностью совпадает с национальной картиной мира, что позволяет оценивать представления и взгляды чумаков как неотъемлемую составляющую национальной ментальности.

Восприятие природы, ее осознание является фундаментальной составляющей картины мира чумаков. Природные и климатические условия определяют ритм чумацкого бытия. Смена времен года требует от чумаков конкретных действий, определяет их распорядок жизни и занятий. Автор обращает внимание на сезонную зависимость течения жизни чумаков, разделяя очерк на четыре части, соответствующие временам года, начиная с зимы. Каждая часть начинается достаточно подробной картиной природных явлений, характерных для центральной Украины. О зиме Данилевский начинает рассказывать, описывая стихию снегопадов: «...на юге знают несколько родов метелей, украшая их затейливыми названиями: «мря», «шквыря или завыйныща», «завируха», «фуга /пиша/низовая метель», «верхняя валовая метель» [3, с. 131]. Говоря об осени, писатель видит в ней воплощение живописности украинской природы и непролазную грязь с бездорожьем [3, с. 198].

Рассказывая о сезонных заботах чумаков, автор вводит в текст замечания и присказки о природе, принятые у всего украинского народа. Так, описывая таяние снегов и подготовку к посевным работам в апреле, Данилевский упоминает приметку: «Птичка посметюшка уже чиликает: «покинь сани, возьми воз» [3, с. 165]. Майское пение птиц заставляет писателя вспомнить о детской присказке: «В густой чаще кленов раздался голос иволги; и ребятишки ее окликают «Иволга, иволга свинью сосала, поросенка украла!». А она на их голос перезванивается и будто отвечает: «А ты кобылу!» [3, с. 167]. Сбор урожая, относительное осеннее довольство повествователь сопровождает замечанием, что «сентябрь «на пегих волах ездит» по полю и у всех, даже «у воробья заводит брагу» [3, с. 143].

Главной составляющей взглядов на природу, являются представления о первооснове вселенной, ее центре, ее оси. Важнейшей мифологемой в восприятии природы является образ мирового дерева – оси и основания «своей» вселенной. В славянской, украинской, и как свидетельствует Данилевский, в чумацкой картине мира, таким деревом является верба. Автор, восхищаясь вербой («Есть что-то привлекательное в украинской вербе» [3, с. 163]), утверждает многозначность этого образа в чумацком мировосприятии и его трагичность: «Вид бедной, одинокой вербы, на большой пустынной дороге, под выюгами и непогодами, поставленной для тени и для развлечения взоров, невольно трогает» и далее «шум ветвей наводит тоску при мысли о прошлом» [3, с. 163-164].

Данилевский говорит о многоплановости восприятия вербы. Она защищает человека от враждебного мира, накрывая пологом своей кроны «огород, пруд и хату». В повседневной жизни это дерево «прикрывающее, защищающее крестьянина от палящего солнца и непогоды», когда «под вербу садится сельская семья ...ужинать» [3, с. 163]. В то же время верба олицетворяет начало и конец, жизнь и смерть в сознании чумака. Ее корни это дом – «чумацкие гнезда». Каждая ветвь – годовой цикл дорожных странствований чумаков с удачами и драмами, случающимися на шляху [3, с. 163].

Другим значением вербы в национальной и чумацкой картине мира является скорбящая украинская женщина. «К ней, в песнях, в смутные времена Украины, обращались осиротелые матери и невесты» [3, с. 164]. В вербу «воображением народа, превращена от слез сестра убитого на войне брата» [3, с. 164].

Вместе с тем, верба символизирует и самого чумака. Данилевский пишет об отождествлении в народном сознании «старой дуплистой вербы с не нажившим за долгую жизнь богатств чумаком» [3, с. 164]. Автор утверждает символическую взаимосвязь чумака, волов и вербы: «Верба, наконец, вместе с чумаком и волком, имеет какое-то единство» [3, с. 164]. Подчеркивая приспособленность вербы к тяжким испытаниям, автор замечает: «Уживчивость в степи, при всяких мытарствах и невзгодах чумака, вола и вербы удивительна» [3, с. 164].

Кроме вербы, ближайшим и важнейшим живым существом для чумака являются его волы-кормильцы. Они занимают в заботах и думах чумака едва ли не главное место. Автор говорит, что, вернувшись осенью домой и получив барыш, чумака, кроме прокорма волов мало что волнует: «Пристроились волы, ему все уже остальное трын-трава» [3, с. 143]. Вообще волы для чумаков являются чем-то гораздо большим, нежели просто тягловый скот. Часто это спасение в трудной ситуации или, наоборот, разорение и гибель из-за болезни и смерти «волика». Данилевский говорит: «Вол и чумака в дороге, без жилищ и без средств укрыться от холода и бури неразлучны» [3, с. 164].

Если верба как мировое дерево является вертикальной осью космоса чумаков, то горизонтальное измерение ограничено вполне реальным, географическим пространством, существующим в конкретном историческом времени. Пространство мира чумаков ограничивается их рассказами о крайних, самых дальних точках маршрутов чумацких валок. К северу это пространство ограничивается Москвой [3, с.

211], на юге и юго-западе – Крымом и Бессарабией [3, с. 176]. Западное направление замыкает Варшава [3, с. 137], а на востоке – река Дон [3, с. 137]. Осями этого географического пространства выступают шляхи и Днепр, а центрами (узлами) перевозы на Днепре. Из многочисленных чумацких шляхов Данилевский упоминает о двух известнейших, легендарных чумацких шляхах. Это Черный Шлях (Шпаков) на Правобережье и Муравский Шлях по левому берегу Днепра. Оба шляха сходятся у Перекопа и ведут в Крым. Шляхи связаны и переплетаются, создавая дополнительные трудности передвижения с многочисленными реками и перевозами на них. Ключевую роль для маршрутов движения чумаков играет Днепр с переправами в Кременчуге, Никитином Роге, Кодаке и соляными складами в Крюковом Посаде и в Перевалочной [3, с. 135]. Перевозы, переправы, броды на реках в чумацком мире выполняют двоякую роль: служат преградой для движения валак [3, с. 136] и являются средством ориентации в пространстве и его локализации (Ворскла, Берестоватая, Самара, Белозерка) [3, с. 135]. Г.П. Данилевский упоминает в очерке разные типы населенных пунктов Украины: «зимовники», села, местечки, города. Эти объекты в чумацкой картине мира выполняют различные функции: начала пути, или становятся транзитными точками на Шляху. Целью пути, краем Шляху являются города (Умань, Очаков, Варшава, Москва), Запорожская Сечь, река Дон, соляные копи в Крыму.

В своей работе Г.П. Данилевский охватывает только часть истории чумаков – XVIII-XIX век, тогда как сформировалось это социально-историческое явление значительно раньше, впервые чумаки упоминаются в письме Менгли-Герая к Ивану III в 1499 г. [1]. У Г.П. Данилевского самая ранняя дата, связанная с чумацким миром, которую он упоминает, – 1755 год. Вообще, «историческое время» чумаков у Г.П. Данилевского начинается с царствования Елизаветы Петровны и эпохи гайдамачины и длится до середины XIX века. Автор говорит о чумаках, как о современниках, живущих в настоящем (в 50-е годы XIX века), указывая, что один из персонажей – «отставной пехотинец из кавказских рядовых» [3, с. 210], а в другом эпизоде чумаки делятся впечатлениями о железной дороге, которую «они видели по пути из Кременчуга в Москву» [3, с. 211]. Выбранный автором хронологический диапазон обусловлен наличием документально-исторических сведений о позднем последнем этапе чумацкого промысла. Начальные временные рамки объясняются отсутствием достоверных сведений о раннем периоде чумацкой истории или их недоступностью. Поэтому автор опирается на собственные историко-этнографические изыскания и работы современников, касавшиеся событий второй половины XVIII века.

Время в представлениях чумаков определено образом жизни и сезонными изменениями. Оно достаточно четко делится на зиму и лето. Зима – домашнее, «свое» время, а потому безопасное и статичное. Но оно занимает едва ли половину года. Г.П. Данилевский говорит: «Тогда уже, обыкновенно тотчас после Пасхи, и высылают (хозяин валки) возы, с заранее сторгованной кладью, в путь. Обоз его отвезет куда назначено, на юг кладь, навалит на подводы соли или рыбы и к косовице опять придут домой. Хозяин ставит волов отдыхать и снова откармливать, а рабочих, «наймитов», с добавкою других, временных, ставит косить на другое наемное под косовицу поле. Сено скошено, высушено, свезено; обоз отправляется в другой путь около Петра и Павла (29 июня). Тем же порядком обоз возвращается домой к уборке созревшего уже хлеба. В один прием работники скосят, свяжут все снопы, свезут хлеб, при помощи сорока пар волов, дня в три-четыре и скидают в скирды. Тогда уже снова, после Семенова дня, и в последний раз обоз отправляется в третий путь и возвращается уже по сырому пути к Покрову (1 октября) [3, с. 170]. «В сентябре уже на хуторах и слободах ждут чумаков обратно» [3, с. 200].

Г.П. Данилевский для отображения характера чумака и его мировоззрения использует самый разнообразный материал, в том числе и анекдоты чумаков о чумаках. «Стоит сойтись кучке русских с украинцем, речь о лукавстве и лени чумака заходит при первой шутке» [3, с. 140]. Стереотипы характера чумаков, сформировавшиеся в обществе, основаны и на домашних представлениях о чумаках. С делением времени на «домашнее» и «путевое» связан образ чумака, сформировавшийся в фольклоре и анекдоте. «Большая часть этих анекдотов, без сомнения, ловкие выдумки, ради красного словца. Но надо сознаться, эти выдумки основаны прямо на природных свойствах наших героев». То есть, автор считает лень и хитрость естественными качествами чумаков. Кроме того, из анекдотов проистекает представление о чумаках как о людях практичных и наблюдательных: «Ехали два чумака на одном возу и вели отвлеченный разговор о земле, небе, светопредавлении и о домовых. «А сколько, дружка, скажи ты мне, будет верст до неба?» Тот вынул изо рта трубку. Посмотрел вверх, сплюнул и ответил: «Верстов, может быть семь будет!» – Собеседник тоже посмотрел: «Э! Дурень. Дурень! Где ж там семь верст, когда ни одного шинка не видно?! Больше!»...» [3, с. 141].

Хитрость чумака – средство выживания среди опасностей дороги. «В Москву чумаки, в прежнее время, за недостатком хороших сообщений, на своих волах часто возили шерсть, соль и хлеб» [3, с. 140-141]. Одному чумаку товарищ на ярмарке жаловался, что у него украдены деньги, которые он, было, спрятал на возу: – «Э, бо ты дурень!» – ответил ему товарищ: – «ты бы так сделал, как я!» – показывая, что он спрятал деньги за пазуху; но, не нашедши их там, начал искать за голенищами, потом в шароварах, приговаривая: «Ты б так сделал, как я!». Оказалось, что и у него украли деньги» [3, с. 141]. Уверенность в собственной ловкости и превосходстве над окружающими. Чумаки не одинаковы дома и в пути. Лень

чумака из анекдотов – это состояние чумака дома в родном селе или зимовнике, окруженного безопасностью, и автор упоминает «анекдот о чумаке, с которого сонного сняли сапоги» [3, с. 140].

Картина мира чумаков основана на оппозициях: «дом» – «шлях» и «свои» – «чужие». Дома у чумака практически ничего не происходит – это статика, покой, здесь и время не проявляется, оно длится в полусне. «Домашнее время состоит из зимнего сидения дома и посещения ярмарки. Лето связано с дорогой, испытаниями, с превратностями Шляха. «Домашнее» состояние чумаков определяется их статусом среди других обитателей сел и местечек. В то же время рассказчик говорит, что «среди сел он (чумак) заметен только изредка, по своей зажиточности и устранению от общих дел» [3, с. 143]. Автор утверждает высокий престиж занятий чумаков в обществе, их высокую самооценку. Об этом свидетельствуют слова о том, что чумацкий промысел воспринимается как занятие исконное и передающееся по наследству, существует «преемственность ремесла по обычаю, от деда к отцу, и от отца к сыну...» [3, с. 143]. Данилевский подчеркивает, что в социальной иерархии украинского села чумаки занимают высшие ступени: «Местные чумаки, из богатых, живут обыкновенно у церкви местечка, хоть бочком на площади к правлению» [3, с. 169]. Такие чумаки стремятся упрочить свой социальный статус, защитить свое богатство семейными брачными связями с сельской старшиной. В подтверждение автор рассказывает историю о том, как зажиточный чумак собирался отдать замуж свою дочь за сельского писаря, несмотря на протесты девушки [3, с. 151]. Он ей в подарок с дороги привозит красные сапоги...» [13, с. 78]. Высокие доходы чумаков делают их желанными женихами, дают возможность выбора невест моложе и привлекательнее. В очерке неоднократно подчеркивается данный факт: «В иной хате хозяину за восемьдесят лет, а хозяйке под шестьдесят» [3, с. 144]. Или, говоря о впечатлении, которое производят чумаки с первого взгляда: «чего, в самом деле, не достаёт зажиточному чумаку? – Изба новая; хозяйка, глядишь, молодая, расторопная. Скота и птицы, хлеба и всякой рухляди вдоволь» [3, с. 146]. Склонность к далеким странствиям, независимости и одиночеству формирует в чумаке своеобразное отношение к семейной жизни: «Ничто тут не связывает чумака. Он по природе не домосед и не под башмаком жены» [3, с. 170]. И далее Данилевский замечает, что для чумака речь о подчинении жене распространяется только на домашнее время чумацкой жизни: «Он вольный казак: жены слушается только зимой» [3, с. 170].

Но дома чумак бывает только поздней осенью и зимой. Данилевский говорит о занятиях в такую погоду на селе: «Хлебопашец еще хлеб молотит, ремесленник ремеслом занимается». От них разительно отличаются занятия чумаков: «Приди в такую пору к хуторянину гость, все ему рады... В такую-то пору ленивейшие из ленивых, именно чумаки, уже ровно ничего не делают» [3, с. 133]. Хлебопашец еще хлеб молотит, ремесленник ремеслом занимается. А чумак что? Основанное на дешевизне подножного корма, занятие его зимою еще потому не может иметь места, что волов почти нигде не куют, а без подков на гололеде раздвоенные копыта последних легко разрываются» [3, с. 133]. Домашняя зимняя жизнь описывается следующим образом: «Зимой чумаки предаются усиленной лени и редкой неподвижности, обусловленной полным довольством жизни и сознанием, что еще осенью, получив чистый барыш по своему промыслу, они окупили надолго свои нужды. Изредка только чумак встанет с печи, отправляясь взглянуть на небо и на корм своих ненаглядных волов» [3, с. 143]. Отличаясь способом существования, «чумак неотделим от крестьянского быта. Его хата с традиционной «образницей», «осененная чтимой иконою Межигорской Богоматери, украшается, воткнутыми пучками засушенных цветов желтой гвоздики, васильков и бессмертника. Иконы – все работы Борисовских маляров» [3, с. 144].

Признаком жесткого деления жизни на «чужую» и «свою», является одежда. Описывая современных чумаков-предпринимателей, автор говорит что: «Такой чумак уже обленился, не одевает более заветных, дегтем смазанных, рубашки шаровар» [3, с. 173]. То есть, настоящий чумак руководствуется в выборе дорожной одежды соображениями целесообразности и традицией. Совсем другой мы видим одежду чумака по возвращению домой. Роскошнее всего чумак одевается для поездки на ярмарку. Это самое яркое событие домашней жизни чумаков. Там чумак занимается бизнесом и обновляет коммерческие контакты: «Чумак в особенности большой охотник до весенних ярмарок, где можно купить или продать вола, главное – встретиться с приятелем-гуртовщиком...» [3, с. 168,170]. Собираясь на ярмарку, чумак старается продемонстрировать уровень своего достатка, поддержать корпоративный престиж – одежда маркирует социальный статус чумака. «Заломивши на «бакирь» смурую шапку, в белой или черной свите до земли на плечах, ходит чумак по базару, с трубкой в зубах и кнутом в руках» [3, с. 168]. Здесь же чумак заливает «горилкой» страх перед неизвестностью предстоящей дороги и гуляет «по полной»: «С ярмарки все возвращаются уже навеселе» [3, с. 171]. Собственно, «гулянье» на ярмарке становится кульминацией домашней жизни. После возвращения с ярмарки фактически домашняя жизнь заканчивается, начинается приготовление к дороге: «За этим уже у чумаков следуют прямо сборы в путь, наем под фуру тяжестей... и самый роковой отъезд с его обычаями» [3, с. 171].

Для чумака Шлях – жизнь, движение, с ним связано течение времени, его бег. Шлях и следование по нему валок чумаков насыщено особыми ритуалами и предписаниями, его окружает особая мифология. Враждебность окружающего мира и природы, сложности быта, постоянная смертельная угроза как бы

называются на нитку Шляха, составляя «чужое» пространство, но «свое» время чумаков, в котором нужно жить полгода.

С ранней весны следуют приготовления возов и волов к трудному пути: «Запасся он волами, дегтем, справил воз, запасные оси и колеса, и все кончено. Тут же отгулял на остатки денег, и в путь» [3, с. 170]. Теперь уже, как замечает автор: «Местная жизнь мало имеет к ним, в это время отношений. Они о ней забывают. За то же и о чумаках почти совершенно забывают тогда остальные обитатели Малороссии» [3, с. 184].

Опасности дорожной жизни передаются в чумацких рассказах «о старине, домовых, ведьмах, оборотнях и вовкулаках» [3, с. 203]. Ужас, подстерегающий чумаков на протяжении долгих переходов по бесконечным шляхам, воплотился в триаде фольклорных образов «чужих»: троечник – гайдамак-запорожец – песиголовец. Троечник-налетчик является современником автора и чумаков, он персонаж криминальной хроники XIX века. Это «слихой» человек, использующий бричку с впряженной тройкой лошадей для разбойных нападений на мирных путников. Он, как и чумаки, христианин и украинец, но человек иной морали и иного способа жизни. Чумаки зарабатывают на жизнь в результате долгих и медленных переездов, а троечник получает свою прибыль в результате стремительных и кратких грабительских налетов на проезжающих [6, с. 176].

Запорожцы и Запорожская Сечь прочно вошли в чумацкую мифологию и занимают далеко не всегда тождественное место в картине мира чумаков. Сечь у чумаков является исходным или конечным пунктом их маршрутов. Запорожская администрация – казацкая старшина заказывает перевозку множества разнообразных товаров и по существу обеспечивает чумаков работой. В результате Запорожье и сечевики воспринимаются преимущественно позитивно. Но среди запорожцев выделяется фигура «запорожца-гайдамака», который является обычным негативным персонажем фольклорно-мифологических рассказов чумаков. Чумаки рассказывают, что «запорожец-гайдамак» «выедет на большую дорогу, положит на ней поперек ружье (нагайку), а сам вблизи ляжет на ковре и курит («Только лежит себе, да курит, как боров толстый, и усамы моргает, ... и давай ему дань солью или деньгами» [3, с. 203]). Гайдамака воспринимается чумаками как свой «чужой», запорожец, изменивший своему предназначению защиты сограждан. Чужой он по способу существования, так как с помощью насилия, явной угрозы, гайдамак старается быстро нажиться, нарушая все общепринятые моральные человеческие нормы.

Наряду со страшными историями о будничных грабителях и злодеях встречающихся в дороге, у чумаков бытуют рассказы о вымышленных персонажах. Такими являются «Рассказы о песиголовцах, людях с собачьими головами, которые будто бы в старину перенимали пути чумакам в Крым, хватали их в кабалу и откармливали орехами и желудями на убой: как урежут палец и кровь не течет, а капает один жир, тогда и режут» [3, с. 203]. Песиголовцы для рассказчиков представляют воплощение абсолютного чужого, злого начала, непредсказуемо алогичного. Этот образ вобрал в себе страхи перед болезнями, крымским пленом и смертью, османским рабством. Шлях не только мифологизируется, но можно говорить о его сакрализации и всего, что на Шляху происходит. Так, перед выходом валки со двора «Волов поят из студеной криницы с особой заботливостью. Мажут оси. Соседи и окрестные приятели сходятся посмотреть на проводы» [3, с. 176]. Эти действия свидетельствуют о заботливости и предусмотрительности хозяев-чумаков перед отъездом. Сама хозяйская упряжка выглядит необычно и празднично: «его пара, обыкновенно самая щегольская: ярмо на возу фигурчатое, резное, с цветными разводами, а если хозяин – черниговский чумаки, или зажиточный харьковец, то и вызолоченное «шумихою», сусальным золотом; волю при этом самые рослые, с исполинскими рогами, смурые с подпалиной, или черные» [3, с. 176]. Известно, что черный бык с солнечным диском у египтян – бог плодородия Апис, а у греков бык с золотыми рогами – Зевс [8, с. 55]. Тогда богатое украшение воловьего ярма, золочение рогов имеет цель умиловить, задобрить «скотых», заручиться их «согласием» и «поддержкой» в дальней дороге. Дальний путь воспринимается чумаками как предприятие чрезвычайно серьезное, а потому не терпящее необдуманной спешки. Данилевский говорит об обычае первого перегона у чумаков: «Обоз выезжает за околицу и, отъехавши версты две или три, не более, останавливается на первый ночлег почти в виду села. Это мудрое обыкновение установлено, потому что, как говорит чумаки, «человек слаб и может дома что-нибудь позабыть; а тут близко, и как раз сбегашь» [3, с. 179]. Кроме этого естественного объяснения, нужно обратить внимания на замечание «человек слаб», которое подразумевает, что ночевка в виду дома – это еще и возможность возврата, отказа от смертельно опасного пути.

О том, что шлях таит смертельную опасность, всегда поджидающую чумака, свидетельствует и другой обычай чумаков брать в дорогу две рубахи. В пути чумаки довольствуются одной рубахой. В ней «он идет в путь и, не скидая ни разу, в ней и возвращается. Для защиты от дождя, пыли, заразы и мошек ее тотчас обмазывают дегтем, вместе с шароварами... Другая рубашка имеет в себе много трогательного: ее на чумака надевают только тогда, как он умрет на дороге [3, с. 176-177]. О существовании в чумацкой картине мира антитезы «любовь – смерть» свидетельствует обычай, принятый в чумацких селах, когда

«девушка на прощание дает своему избранному полотенце – «хустку», которой, если юноша умирает в дороге, покрывают ему лицо. Такой подарок равносителен помолвке, обещанию больше не выходить замуж...» [3, с. 178]. В дороге меняется отношение чумаков к еде и питью, если дома чумаки известны своим чревоугодием, то по поводу питания в пути автор замечает, что «едят дорогой пшеничную кашу с салом, хлеб с солью, галушки, а на возвратном пути с Дона рыбу соленую и вяленую» [3, с. 181]. И вообще, в пути существует «обычай чумаков в пути воздерживаться в пище» [3, с. 181].

В домашней обстановке чумаки известны своим отчаянным пьянством до последней нитки [3, с. 192]. Следует заметить, что в валке от домашнего пристрастия к алкоголю не остается и следа, и автор подчеркивает, что на шляху в валке выбирается чумака, который «наблюдает за общей трезвостью» [3, с. 183]. Это еще раз подтверждает как серьезность отношения чумаков к пути, так и ощущение его крайней опасности для странников. В защите от враждебного чужого мира, окружающего шлях, чумакам все средства хороши, и христианские, и языческие. Данилевский говорит о богобоязненности чумаков в жизни, особенно в пути. Без обращения к Богу не выступают в дорогу. Перед выходом «в каждом чумацком обозе отслужен молебен Богородице-Одигитрии по старинному преданию, покровительнице чумаков» [3, с. 176]. В случае смерти чумака, его стремятся предать земле согласно христианским обрядам, как бы ни была далеко валка от дома. Но чумаки не отказываются и от помощи языческой магии в дороге, когда «на передний воз, по старинному обычаю, берут петуха... По нем узнают часы, когда ночь, когда полночь и скоро ли рассвет. По мнению иных он еще спасает от придорожного беса» [3, с. 178-179].

Таким образом, род занятий чумаков, жестко обусловленный сезонными изменениями, разделяющий жизнь на домашнюю и дорожную, чреватую опасностями, и сформировал уникальную картину мира этой социальной группы. Главными системами координат чумаков становится представления о времени, пространстве, разделение на своих и чужих.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беличко Ю. Н. Чумаки в поисках соли. : [Электронный вариант / Ю. Н. Беличко. – Режим доступа: <http://www.genichesk.priazovka.com/chu.php>.]
2. Гачев Г. Космос, эрос и логос России. : [Электронный вариант/ Георгий Гачев. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/oz/2002/3/2002_03_32-pr.html]
3. Данилевский Г. П. Чумаки. Из путевых заметок 1856 г. О нравах и обычаях украинских чумаков [Сочинения: в 24-х т.] / Григорий Петрович Данилевский. – С.-Петербург: Издание А.Ф. Маркса, 1901 –. – Т.3. –1901.– 213с.
4. Ениколопов С. Н. Направления исследования предубежденности в западной психологии межгрупповых отношений / С. Н. Ениколопов // Вопросы психологии. – 2007. – № 1. – С.148–158.
5. Королева Н. Н. Смысловые образования в картине мира личности: автореф. дис.... канд. психол. наук / Н. Н. Королева. – Спб., 1998. : [Электронный вариант/ Н. Н. Королева. – Режим доступа: www.zexy-999.ru/item/items77862.html]
6. Лурье М. Мсторическая этнология : учебное пособие для вузов. – Аспект Пресс, 1998. : [Электронный вариант / М. Лурье. – Режим доступа: <http://svlourie.narod.ru/PA/Pt1.htm>]
7. Малинкович В. Д. Присоединение и отделение Украины. Глава из книги. Присоединение и отделение Украины. : [Электронный вариант / В. Д. Малинкович. – Режим доступа: <http://www.igpi.ru/info/people/malink/1259732670.htm>]
8. Мифологический словарь / [Гл. редактор Е. М. Мелетинский]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672с.
9. Пінчук Л. Від Соборності України до єдності української нації?! Чи навпаки?.: [Электронный вариант/ Леонід Пінчук. – Режим доступа: <http://duhvoli.com.ua/index.php?article=361>]
10. Попович М. Проблема ментальности. : [Электронный вариант/ Попович Мирослав. – Режим доступа: <http://www.polit.ru/lectures/2010/04/14/mentality.html>].
11. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мышление / Б.А.Серебренников – М.: Наука, 1988. – 242 с.
12. Усенко О. Г. К определению понятия “менталитет” В сб. тезисов: Русская история: проблемы менталитета / Усенко О. Г. – М. : Издание Института Российской истории РАН, 1994. – 24 с.
13. Церковно-народный месяцеслов И. П.Калинского/ Послесл. В. Аникина.– М. : Худож. лит., 1990. – 238 с.

14. Чурюмов С. И. Материалы к определению соционического типа украинского этноса.: [Электронный вариант/ С. И. Чурюмов. – Режим доступа: http://ru.laser.ru/authors/ss/churumov/ukr_etn.htm]
15. Широкогоров С. М. Этнос. Предисловие [Электронный вариант / С. М. Широкогоров. – Режим доступа: <http://konservatizm.org/konservatizm/books/010310024317.html>]

УДК 821.161.1

К ВОПРОСУ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО И УКРАИНСКОГО ПОСЛАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Юферева Е.В., к. филол. н., докторант

Днепропетровский национальный университет им. О. Гончара

Статья посвящается проблеме жанровых смещений в посланиях украинских и русских поэтов второй половины XIX в. Анализируются генетические факторы и особенности формирования послания в украинской и русской литературе.

Ключевые слова: жанр, послание, поэзия, трансформация, модификация.

Юферева О.В. ДО ПИТАННЯ ПОРІВНЯЛЬНОГО ВИВЧЕННЯ РОСІЙСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ПОСЛАННЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. / Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара, Україна

Стаття присвячується проблемі жанрових зсувів у посланнях українських та російських поетів другої половини XIX ст. Аналізуються генетичні фактори і особливості формування послань в українській та російській літературі.

Ключові слова: жанр, послання, поезія, трансформація, модифікація.

Yufereva O. TO THE QUESTION OF COMPARATIVE STUDY OF RUSSIAN AND UKRAINIAN POETIC EPISTLE OF THE SECOND HALF OF XIX CENTURY / Dnipropetrovsk National University of Oles' Honchar, Ukraine

The article deals with the issue of the poetry – genre shifts in the verse epistle of the Ukrainian and Russian poets of the second half of XIX century. The origin factors and peculiarities of poetic epistle formation in Ukrainian and Russian literature are analysed.

Key words: genre, verse epistle, poetry, transformation, modification.

Компаративное исследование жанра послания в русской и украинской литературе сопряжено с рядом трудностей, заключающихся, прежде всего, в отсутствии хронологической соотнесенности этапов эволюции художественных систем, которые актуализируют проблему типологического сравнительного анализа двух культур, сформулированной, например, в работе П. Грабовича [4]. В русской литературе второй половины XIX века жанр послания переживает кризис, в украинской же, наоборот, наблюдается возрастающий интерес, разработка новых модификаций, введение новых тем. Тем не менее, изучение жанра послания в компаративном ключе мы находим чрезвычайно актуальным и плодотворным для историко-литературного осмысления особенностей формирования поэтических диалогических форм, а также теоретических обобщений, касающихся вопросов жанровой эволюции. Сосредоточивая наше внимание на указанном хронологическом отрезке, мы обнаруживаем художественно-эстетическую платформу для сопоставительного изучения послания, которая обусловлена общностью таких признаков как стилевая синкретичность, жанровая конвергенция и динамизм жанровой системы. Целью этой статьи является попытка осмысления особенностей жанра в каждой из литератур. Главное задание работы – очертить парадигматические линии сравнения послания, проложенные основными вехами в его развитии и воплощенные в инвариантной жанровой модели русского и украинского послания.

В общетеоретическом смысле русскими и украинскими исследователями жанр послания определяется как поэтическая форма коммуникации со специфической структурой, близкой письму. Также определяющей характеристикой послания является присутствие дополнительных жанровых модусов: элегического, идиллического, сатирического. Литературоведы единодушны в признании особенной природы жанра, которая ассоциируется со «свободной» жанровой организацией, не имеющей строгих формальных предписаний, раскрепощенной в способах выражения лирического субъекта, тематической неограниченностью. Однако пристальное рассмотрение результатов изучения послания заставляет констатировать существенные расхождения в понимании жанроформирующих признаков послания русским и украинским литературоведением, что закреплено словарями и энциклопедиями. В украинской

науке посланию отведено скромное место на фоне исследования иных жанров, включая «традиционные», например, элегии. Работы, появляющиеся в последнее время, активно задействуют понятия посвящения («присвятить») и письма («эпистоли»), послание же отодвигается на второй план. Причина оттеснения послания иными модификациями, как мы полагаем, объясняется особенностями научной трактовки жанрообуславливающих факторов поэтических «писем», определивших дальнейший образовательный процесс и отразившихся, в том числе, и на отличной от русской научной традиции дифференциации жанровых явлений «эпистолы», «посвящения» и «послания».

Послание и поэтическое письмо являются разновидностями стихотворной эпистолы по версии Б. Иванюка, автора одноименной статьи в авторитетном издании «Лексикон общего и сравнительного литературоведения»: «Различие заключается в тяготении послания к обобщенной интонации обращения к партнеру по диалогу, а письма – к личностной, между ними образуется относительная оппозиция по примеру той, что существует, с одной стороны, между одой и дифирамбом, с другой, между стихотворной сатирой и эпиграммой и т.д.» [3, с. 183]. Филолог иллюстрирует утверждения примерами из европейской, русской, украинской поэзии различных периодов, что, на наш взгляд, не способствовало отображению специфических признаков жанра, а также обоснованию постоянных и изменяющихся его черт. Термин «эпистола» в отечественном и русском литературоведении определяется также различно: украинские ученые рассматривают эпистолу, прежде всего, как родовую категорию, связанную с явлением переписки; русские же – предлагают подход, согласно которому эпистола является историческим поэтическим жанром, наиболее активным в период классицизма. Например, в «Литературоведческом словаре-справочнике» «эпистола» выступает синонимом «эпистолярной литературы», а в дефинициях прослеживается отождествление формы письма и эпистолы [8, с. 242]. В русском энциклопедическом словаре граница между эпистолой и стихотворным письмом обозначается следующим образом: «Модификации отличаются друг от друга тем, что «эпистола» ориентирует преимущественно на общезначимую тематику и условную аудиторию» [1, с. 177]. В скобках заметим, что подобные признаки в украинском литературоведении часто приписываются именно посланию.

Различия в понимании и дифференциации модификационных форм фиксируются и на примере определения посвящений. Так, Ю. Климык исследует именно эту разновидность в творчестве И. Франко, различая посвящения-призывы, поучения, обращения и т.д. [6, с. 187]. По мнению исследователя, стихотворное посвящение – «определенный способ поэтического высказывания», «направленного на конкретного адресата» [6, с. 186]. В русском же литературоведении встречается мысль в корне противоположная предыдущему заключению: «Однако в посвящении акцент нередко делается на вещь посвящаемую. Кроме того, посвящение не коммуникативно: не требует ответной реакции адресата (в противном случае оно трансформируется в послание)» [5, с. 34].

Учитывая различия в интерпретации жанра послания и смежных жанровых форм, предпримем попытку дать его характеристику, которая в основных, принципиальных моментах отвечает представлениям ученых и может выступить исходной посылкой в дальнейшем сравнительном исследовании. Послание как жанр характеризуется такими признаками: синтетичность, установка на диалог, мозаичная конструкция, свободное ассоциативное развитие темы, расположение на границе бытовой реальности и литературной условности. Послание ориентировано как на конкретного, так и обобщенного, фиктивного, адресата, в первом случае предельно сближаясь с «поэтическим письмом».

Как известно, термин «послание» в русской литературе закрепляется в период сентиментализма, когда поэтический жанр начинает сближаться с эпистолярными прозаическими формами. В украинской поэзии барочные возвышенные обращения обретают новый облик, сближаясь с народными формами высказывания. Эпистолярные влияния здесь также сильны. Так, заметным художественным явлением в XVIII веке стали «письма» И. Некрашевича («Письмо, писанеє к гнідинському священику Іоанну Филиповичу во время його іменин», «Письмо, писанеє к гнідинському священику Іоанну Пилиповичу, і к його сину Петру, і к дячку Стефану Криницькому»). Сближение послания с письмом формирует ряд стилистических особенностей, среди которых главная роль принадлежит ориентации на устную речь. Этот процесс наблюдается в двух литературах, но его направление различное. В русской литературе он осуществляется в рамках «дружеского» послания, в украинской – в развитии эпистолоподобных форм (например, «Из письма» Х. Алчевской, «Листування» Н. Вороного, «Листи Катруси» Б. Лепкого, «Останній лист» О. Луцкого, «Галицькі листи» П. Карманского, «Уривки з листа» Леси Украинки, «Лист до Стефанії», «Лист із Бразилії» И. Франко, «Листи з війни» Г. Чуприки, «Лист» Я. Щоголева.).

Русское послание середины века характеризуется существенным приглушением тем и мотивов «дружеского» послания и переключением творческой активности на трансформирование малых юмористических жанровых форм, также генетически связанных с канонами послания начала столетия. Помимо прочего, в поэтической «переписке», посланиях-ответах экспликация диалога требует конкретного импульса, становится поверхностной, а послание стремительно возвращается к стихотворению «на случай». Следует отметить, что к внешним признакам жанровой маргинализации относится сокращение объема посланий, исчезновение тематической многоликости. Если в начале века

они отличались развернутостью, призванной отразить нескончаемость дружеской беседы, также спровацированной длительным взаимодействием с одой, то уже в середине – они редко превышают три или четыре строфы. Отметим, что украинские послания не отличаются большим объемом, а концу века жанр синтезируется с сонетной формой. Процесс маргинализации послания в русской литературе обусловлен проблемой имплицитного адресата, читателя, понимания и признания которого русский поэт середины века не находит.

Известный исследователь В. Тюпа справедливо полагает, что постромантический период характеризуется кризисом «уединенного» сознания. Филолог заостряет внимание на открытии «другого» и напряженном поиске «своего другого» в творчестве Н. Некрасова, Ф. Тютчева [10, с. 55]. В результате, в поэзии выдвигается мотив мечты о преодолении «уединенности», воспринимаемой как затерянность. Наблюдения ученого поясняют причины изменений и жанра послания, коснувшиеся жанрообуславливающего постоянного признака: лирический субъект посланий не ведет диалог, но лишь тщетно пытается его возобновить, продолжить. Например, проблема невозможности диалога является сквозной в посланиях А. Майкова. В стихотворении «Айвазовскому» она становится центральной:

Стиха не ценят моего
 Ни даже четвертью червонца...
 Когда б стихи мои вливали
 Такой же свет в сердца людей...
 Как я ценил бы высоко,
 Каким бы даром благодатным
 Считал свой стих, гордился б им,
 И мне бы пелось, вечно пелось,
 Своим бы солнцем сердце грелось,
 Как нынче греется твоим! [9, с. 145]

Сужение круга единомышленников и ощущение творческой второстепенности привело к переходу посланий в сферу доверительного, спокойного общения с близким, понимающим человеком. Но и концепция «общения», кажущаяся неизменной, в посланиях после 50-х гг. переосмысливается. Так, строки А. Майкова из произведения «Ответ» (К.А. Дворжицкому) ярко демонстрируют редуцирование беседы к реплике, минутному «перекинуться порой»:

Ты перебросил мне нежданно
 Свой дорогой, благоуханный
 Дар поэтической любви –
 Так вот и мой тебе – лови! [9, с. 139].

Закономерно, что все описанные факторы содействовали сужению жанровых функций, следом за которыми сворачивались и отдельные модификации. Известный пример последствий измененных функций послания в русской литературе – гражданское послание второй половины, к которому, конечно, обращались Я. Полонский, Ап. Григорьев, Н. Огарев; фиксируются послания-оды в творчестве славянофилов, реактуализирующие традиции «высокого» послания; и, наконец, выдвигаются послание-сатира и послание-пародия, свидетельствующие о коренном преобразовании жанра. Но, в целом, этот тип послания в полной мере отобразил сложную обстановку в культурно-общественной среде России своей «вторичностью», не яркостью, ослабленным креативным потенциалом.

В это же время в украинской поэзии послания-призывы, обращенные к народу, нации, переживают расцвет, в чем убеждает даже поверхностный обзор: «Відповідь засланцям» Х. Алчевской, «До українців», «До товариства», «До галичан» П. Грабовского, «До рідного народу» П. Кулиша, «Україні» В. Самийленко, «Поклик до братів слов'ян», «До молоді», «До України» М. Старицкого, «До товарищів» Леси Украинки, «До Перемишлян» Н. Устиновича, «Посланіє на Україну» Ю. Федьковича, «До праці», «Сини України!.. згадайте минуле» Н. Чернявского. Стремительно развиваются и иные модификации (послание-ответ, альбомные послания, послания-эспромты и т.д.).

Однако отмечается и важное сходство в развитии украинского и русского послания, в частности, усиление метапоэтической составляющей. Расширение жанровых функций, тенденция к художественной передаче критической рефлексии и осмыслению природы художественного слова, его общественного значения в украинской поэзии положили основу такой разновидности как послание-отзыв («М. Коцюбинському» («На камені») Х. Алчевской, «М.П. Старицькому» (Відібравши від його в дарунок книжку творів «З давнього зшитку») В. Мовы, «До Ісаї» Ю. Федьковича, «Данилові Млаці» (Прочитавши його віршик «Не можна всім догодити» (календар «Просвіти», 1883) И. Франко). В русской литературе послание-отзывы также фиксируются: «Каролине Карлове Павловой» (по прочтении ее поэмы «Кадриль») А. Апухтин, «А.Н. Майкову» (Ответ на стихи его «Полонский! суджено опять судьбою злою») Я. Полонский, «В.Н. Майкову» (На сочувственный отзыв о переводе Горация), «Графу Льву Николаевичу Толстому» (При появлении романа «Война и мир») А. Фет, «Отзыв на «Песни

из Уголка» К.К. Случевскому» В. Соловьев. Русские послания-отзывы этого периода продолжают сохранять «домашние», дружеские коннотации.

Различия между русским и украинским посланием второй половины XIX века заключаются не только в степени интенсивности развития той или иной модификационной формы, но и в своеобразии поэтики. Украинское послание реже обращается к бытовой детали, вместе с тем, сюжет посланий тесно связан с биографической конкретикой. Отмеченный признак прослеживается, например, в принципах воплощения «портрета» адресата. Установка на воссоздание «внутреннего» идеального облика, ослабление визуальной детали в изображении человека усиливает мотивы пробуждения, духовного возвышения, сопутствующих образу адресата («М.П. Старицькому» В. Мовы, «Лист» Н. Вороного, «Марії Заньковецькій» А. Олеся, «До Лисенка» М. Старицького), а также ставит вопрос о специфике лирического «портрета», отражающего не логику зрения, а логику чувства.

Как и изображение адресата, украинское послание в целом – подчеркнуто «серьезно», обращено к насущным общественным и культурным проблемам. В его формировании отсутствовала та «социальная» дворянско-усадебная подоплека, вызвавшая в русской литературе всплеск послания-шутки с его особой поэтикой и огромным значением для развития поэтического языка, что подробно исследовалось в русском литературоведении. Отдельно хотелось бы упомянуть работу Р. Иезуитовой, убедительно показавшей, что в «шутливых произведениях шло накопление новых художественных элементов и вырабатывались особые поэтические приемы, которые привели к качественным преобразованиям ряда жанровых разновидностей дружеского послания» [4, 30].

В украинской литературе малые юмористические формы, в том числе и послания, осознавались формой культурного досуга, но она пролегла за сферой литературы. Так, послания-эспромты встречаются в поэзии М. Старицкого, Г. Чупринки, занимают видное место в творческой системе Н. Вороного, однако среди них нет шуточных произведений. Правда, можно отметить существование подобных форм на русском языке, например, в творчестве П. Кулиша «К Помпею», «К Олимпию», «О бедная Дора!..». Стихотворение поэта «О бедная Дора!» не встречается в современных изданиях поэта. Текст можно обнаружить в примечаниях к собранию сочинений 1908 г., что объясняется составителем не высокой художественной ценностью произведения [7]. Интересно, что в русском литературоведении оценка таким посланиям дается иная. И вопрос рецепции стихов-шутки также еще предстоит изучить.

Как видим, первичный обзор фактов развития жанра и его определяющих особенностей в двух литературах подчеркивает ряд интересных и важных проблем украинско-русского литературного взаимодействия. Точечно обозначив основные направления эволюции жанра, мы можем резюмировать, что отличий много, но именно общность в типах модификации, в разработке сходных аспектов художественной структуры позволяет нам их установить. В ходе размышлений мы наметили те актуальные и неразрешенные вопросы, которые требуют исследовательского внимания. Дальнейшее изучение послания затрагивает различные аспекты его поэтики и проблемно-тематического своеобразия, в объяснение которых вплетаются сущностные проявления культурно-исторической жизни, широкий литературный контекст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемова С. Ю. Послание стихотворное / С.Ю. Артемова. // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 177–178.
2. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.
3. Іванюк Б. Епістола віршована / Б. Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 182–183.
4. Иезуитова Р. В. Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов / Р. В. Иезуитова // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. — Т. 10. — С. 22–47.
5. Кихней Л. Г. Из истории жанров русской лирики: стихотворное послание начала XX в. / Л. Г. Кихней. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1990. – 161 с.
6. Клим'юк Ю. Модифікації жанру віршової присвяти І. Франка / Ю. Клим'юк // Вісник Львів. ун-ту. Серія: філологія. – 2004. Вип. 35. – С. 186–194.
7. Кулиш П. О. Сочинения и письма / П. О. Кулиш / [И. Каманина]. – К. : Типографія Т.Г. Мейнандера, 1909. – Т.3. – 526 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

9. Майков А. Н. Сочинения : В 2-х т. / А. Н. Майков. – М. : Правда, 1984. – Т. 2. – 576 с.
10. Тюпа В. И. Литература и ментальность / В. И. Тюпа. – М. : Вест-Консалтинг, 2009. – 276 с.

УДК 82-146.2.09

МАЛЫЕ ЖАНРЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Эмирсуинова Н.К., к. филол. н., доцент

Крымский инженерно-педагогический университет

В статье на основе анализа формы определённой группы жанров романтической литературной критики предлагается их обобщённое наименование и выявляется их роль в русском литературном процессе 1820-1830-х годов.

Ключевые слова: эволюция, диалог, автокомментарий, фрагмент, парадокс, афоризм, философский романтизм.

Емирсуїнова Н. К. МАЛІ ЖАНРИ РОМАНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ / Кримський інженерно-педагогічний університет, Україна

У статті на основі аналізу форми відповідної групи жанрів романтичної літературної критики пропонується їх узагальнене найменування та виявляється їх роль у російському літературному процесі 1820-1830-х років.

Ключові слова: еволюція, діалог, автокоментар, фрагмент, парадокс, афоризм, філософський романтизм.

Emirsuinova N.K. SMALL GENRES OF ROMANTIC LITERARY CRITICISM / Crimean engineering pedagogical university, Ukraine

Basing on the analysis of a definite group of genres of romantic literary criticism the author of the article suggests their generalized title and reveals their role in the Russian literary process of 1820-1830s.

Key words: evolution, dialogue, auto commentary, fragment, paradox, aphorism, philosophic romanticism.

Романтизм – один из самых значительных периодов в развитии литературной критики. В эпоху романтизма, в первой трети 19 века, русская литературная критика формируется как самостоятельная область литературного творчества, критика становится собственно критикой, в эту пору она приобретает те общие характерные черты и свойства, которые сохраняются до сего времени. Именно в романтическую эпоху литературная критика начала заявлять о себе с осознанием собственной необходимости, тогда она и стала играть роль организатора литературного процесса. Литературная критика этого периода постоянно привлекала внимание исследователей. В работах Б.Егорова [4], В. Кулешова [7], Л. Фризмана [10] детально описываются жанровые признаки обзорных и проблемных статей, представленных преимущественно в литературной критике декабристского романтизма, занявшего в 1820-е годы магистральные рубежи. Однако не все жанровые разновидности русской романтической литературной критики стали предметом пристального изучения современных филологов. Подробная классификация этих жанров ещё не завершена. Актуальность создания такой классификации несомненна, поскольку именно в недрах романтической литературной критики зарождались все основные предпосылки дальнейшего формирования литературной критики как таковой. Размышления об особенностях некоторых жанров романтической литературной критики и попытка выделения в ней группы малых жанров стал целью этой статьи.

Наиболее очевидной особенностью литературной критики эпохи романтизма было то, что критиками, как правило, становились сами писатели. Заметным явлением в 1800-1830-е годы стали критические выступления самих поэтов-романтиков В. Жуковского, Н. Батюшкова, В. Кюхельбекера, К. Рылеева, А. Бестужева, П. Вяземского, сюда же следует отнести литературно-критические опыты А. Пушкина и Н. Гоголя. Эта особенность порождалась самой спецификой романтического литературного творчества, общей для представителей разных его течений. Романтики очень остро ощущали новаторство своего творчества, более того, принцип новаторства, новизны, оригинальности был ведущим принципом их мировоззрения, их эстетики, – это и определяло стремление каждого писателя взяться за перо литературного критика, чтобы напрямую осуществлять связь с читательской аудиторией. Романтики необыкновенно остро ощущали необходимость такого общения с читателями. Они стремились ориентировать их в изменившейся литературной ситуации и разъяснять им то, что могло восприниматься как непривычное, непонятное в романтических произведениях. Писатели осознавали необходимость

важного звена в единой цепи: писатель – критика – читатель, они торопились заполнить отсутствующее пока звено, не дожидаясь появления профессиональной литературной критики. Писатели, становясь литературными критиками, включали своих читателей в атмосферу романтических перемен, формируя новое художественное сознание своих современников. Они активно участвовали в перевоспитании читателя, с энтузиазмом низвергали старые литературные нормы и утверждали новые понятия и представления. В этом смысле каждый писатель эпохи романтизма был активным литературным критиком, независимо от его общественной позиции. Эта особенность не могла не сказаться, во-первых, на природе критических жанров, во-вторых, стала причиной их многообразия.

Особое место в литературном процессе романтической поры занимал литературно-критический диалог. В форме диалога написаны статьи П. Вяземского «Вместо предисловия к Бахчисарайскому фонтану, разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», «Разговор с Ф.В. Булгариным» В. Кюхельбекера, «Письмо к издателю» А. Бестужева. Сюда же, на наш взгляд, следует отнести пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом», который своими структурными компонентами, поэтическим смыслом глубоко связан с основными романтическими настроениями, и, одновременно, как это всегда бывает у А. Пушкина, выходит за грань романтической эстетики.

Романтическому литературному критику для утверждения новых художественных ценностей был необходим оппонент, персонифицированный персонаж, ревнитель устаревших норм жизни и поэзии. Эти диалоги или «разговоры» с литературным противником стали предшественниками полемических статей позднего декабризма и В. Белинского. В них оттачивалась острота суждений, провозглашалась непримиримость нового ко всему отжившему и тормозящему прогрессивнее развитие литературы.

Диалогическая форма литературной критики требовала своеобразной, пусть элементарной, но все-таки образной выразительности. Сталкивались не только два мнения, но и два характера, два стиля жизненного поведения. Так, А Бестужев в "Письме к издателю" обращал внимание читателя на внешний вид одного из оппонентов: «Человек лет под сорок. По очкам, по сюртуку без бобрового воротника, а больше по его облику заключил я, что он принадлежит к оппозиции модных мнений» [1, с. 29]. А П. Вяземский, рисуя обобщенный образ сторонника классицизма, стремился придать эмоциональность и характерную интонацию его высказываниям [2, с. 150]. Критики использовали свой писательский опыт для создания характеристики участников своеобразной маленькой драмы. К диалогическим жанрам романтической литературной критики следует отнести также письма на литературную тему из дружеской переписки. Романтики пушкинской поры интенсивно общались, обсуждая новинки литературы, высказывая свои мнения по поводу собственных сочинений и сочинений адресата, выходили за узкий круг дружеского письма. В этих письмах продолжался литературный диалог, начатый на журнальных страницах, он становился значительным явлением литературно-общественной жизни.

То, что романтическая литературная критика представлена, прежде всего, именами самих писателей, способствовало появлению такого жанра, как авторский комментарий к произведению. Ярким примером тому является автокомментарий В. Жуковского к стихотворению "Лалла-Рук", содержательная сторона которого не раз рассматривалась в исследованиях ученых. Но обратим внимание на следующие моменты. Комментарий писался В. Жуковским сначала для себя, впервые он был записан в дневнике от 4 (16) февраля 1821 года, затем повторен в письме к А. Тургеневу, и, наконец, опубликован в статье «О поэте и современном его значении» уже за пределами романтической эпохи [3, с. 57].

Автокомментарий, который вначале принадлежал внутренней творческой лаборатории писателя, позднее осознается им самим как программный материал, и, превратившись в письмо к А.Тургеневу в факт литературной критики, далее становится её достоянием, будучи включенным в критическую статью. Автокомментарий, в данном случае, уже выглядит как эстетическая декларация, как литературный манифест того течения в романтизме, который представлял В. Жуковский. Его в этом плане можно сравнить с жанром предисловий, очень распространенным в западноевропейской литературе романтизма (Например, предисловия В. Гюго к драмам, предисловие У. Вордсворта к «Лирическим балладам» и др.). Писатель-романтик чаще всего, не ожидая критических отзывов, а порой предупреждая непонимание со стороны литературной критики, сам становился истолкователем, комментатором своих произведений, что чаще всего приводило писателя к осмыслению программы своего творчества, к декларированию своего эстетического кредо. Такую же роль выполняло предисловие В. Белинского к его драме «Дмитрий Калинин», в нем юный драматург – одновременно выступил в роли критика и комментатора своего произведения, явно следуя традициям романтизма.

Поздний романтизм принёс с собой новые жанры в литературную критику. Среди них особый интерес представляет жанр литературно-критического фрагмента, получивший распространение во второй половине 1820-х и в 1830-е годы.

Одной из разновидности жанра фрагмента становится афоризм. В самой природе афоризма, этого древнейшего жанра поэзии, были особенно привлекательные для романтиков моменты. Неожиданность

афористического суждения граничила с парадоксом, алогизмом. Обилие парадоксальных афоризмов можно встретить в раннем творчестве М Лермонтова, алогичный афоризм венчает собой программное стихотворение В. Жуковского «Невыразимое». Примеры можно умножить. Во фрагментах Ф. Шлегеля есть такое, например, высказывание о значимости парадоксов: «Парадоксально все, что есть хорошего и значительного» [11, с. 253]. Афоризмы вождя немецких романтиков составляют едва ли не лучшую часть его литературной теории. Полемическая заостренность, краткость в формулировке уподобляли их лозунгам определенной литературной партии, превращая их в наиболее выразительную часть манифестов немецкого романтизма.

Вот некоторые из них: «В настоящей прозе все слова должны быть подчеркнутыми», или «Романы – это сократовские диалоги нашего времени» [11, с. 254]. Новалис заявлял в своих афоризмах: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум учёного» [8, с. 94], «Сказка подобна сновидению, она бессвязна» [8, с. 98], «Серьёзное должно светиться весельем, шутка отсвечивать серьёзным» [8, с. 104].

Подобные афоризмы были популярны и у русских Любомудров. В историю русского романтизма вошли литературные афоризмы И. Кронеберга, неоднократно печатались переводные и оригинальные изречения-афоризмы, содержащие философию нового искусства, на страницах журнала Любомудров «Московский вестник». Большинство из них родилось из их стремления сформулировать в лаконичной форме основные принципы эстетики философского романтизма. «Произведение искусства, не иное что, как отелесившаяся идея» [6, с. 290] – заявлял, например, И. Кронеберг, в афористической форме разъясняя суть шеллингианского представления о единстве содержания и формы в литературном произведении.

Форма афористического суждения позволяла автору наиболее подчеркнуто выделять наиболее существенные моменты в новой романтической литературной теории. Даже графически афоризм занимал одну или две строки в тексте, отделенные от соседних строчек. Это способствовало лучшему запоминанию его смысла. Авторы афористических суждений сознательно использовали этот прием, учитывая и еще одну функцию афоризма – его назидательность. Литературный критик, используя отдельный афоризм, или включая его в материал своей статьи, стремился необычным, иногда парадоксальным, суждением обратить внимание читателя на краеугольные основы той эстетики, которую пропагандировал и внушал читателю, воспитывая его художественный вкус.

Например, афоризм: «Изящное есть действительное единство идеального и реального» [6, с. 290] – принадлежит И. Кронебергу, но в той или иной вариации он встречался во многих критических статьях эпохи романтизма, поскольку он восходит к идеям Ф. Шеллинга и настойчиво пропагандируется русской философской литературной теорией и критикой.

«Парадоксы», – так озаглавил В. Одоевский целую серию литературных фрагментов, опубликованных в 1827 году в журнале «Московский вестник». Парадоксальны эти суждения только с точки зрения старых нормативных теорий, поэтому современному читателю они таковыми не покажутся. Критик здесь формулирует в виде своеобразных тезисов (они, между прочим, пронумерованы) ведущие положения литературных принципов философского романтизма.

Ориентированные на немецкую философию и эстетику, Любомудры стремились к созданию на русской почве романтической литературной критики нового типа. В. Одоевский в виде афоризмов формулировал свои главные идеи об органической связи поэзии с историей: «В наше время поэзия будет мертва без помощи истории, как физика без математики» [9, с. 30], или давал романтическую трактовку классицистического толкования искусства как подражания природе: «Подражание природе – в созидании из тех же материалов, по тем же законам» [9, с. 31].

Эти афоризмы дополнялись более основательными, теоретическими рассуждениями в виде литературно-критического фрагмента. Эти жанры были представлены отдельно от проблемной статьи или литературного трактата, у них была общая цель – обозначение магистральных линий в развитии романтизма. Всех романтиков вообще привлекала сама специфика фрагмента. Романтические философы, русские шеллингианцы, много писали о стремлении человека к познанию мироздания и о поисках конкретной, осязаемой формы для выражения идеи бесконечности жизни. Они не уставали писать, что это доступно только особой творческой силой художественного сознания, которая составляет единство интеллектуального прозрения и непосредственности ощущений. Форма фрагмента в данном случае была наиболее удобна и адекватна для выражения всеобщей связи, гармонии бесконечных явлений. Каждое художественное произведение – это по сути дела фрагмент из общей, универсальной в своей бесконечности картины жизни. Те же самые причины, по-видимому, приводят к появлению формы фрагмента в литературной критике. Фрагмент – это действительно отрывок из общей философии романтического искусства. Фрагмент – одновременно нечто обособленное, имеющее свое содержание и структуру, но вне связи с другими фрагментами не имеет познавательной ценности, поскольку он выхвачен из общего потока размышлений автора о сущности и назначении литературы.

В литературной критике В. Одоевского жанр фрагмента занимает очень существенную ее часть. Это связано не только с общими тенденциями в развитии романтизма, но и с индивидуальным своеобразием его литературно-эстетических принципов. Он утверждал, в одном из своих «Парадоксов», что: «критика должна быть основана на одной общей теории, частные мнения каждого художника входят в нее, как переменные количества в общую алгебраическую формулу» [9, с. 30].

Краткие, фрагментарные суждения В. Одоевского основаны действительно на общей теории – романтической философии искусства, предопределяющей содержание и форму литературной критики. Представление об универсальной связи всех областей человеческого знания приводило русского любомудра к тому, что и вопросы литературной критики связывались с психологией и другими естественными науками. В. Одоевский мечтал о новой литературе, которая в будущем сольётся с философией, историей, музыкой. Ему принадлежит романтическая мысль о том, что объединение всех областей человеческого знания в одну совершенную и безусловную систему неизбежно произойдёт в будущем. Жанр фрагмента был обусловлен всем комплексом идей В. Одоевского. Он позволял делать переходы от одной области знания к другой. Напечатанные обособленно, но помещенные в определенной последовательности рядом с другими, эти фрагменты внутренние связывались между собой. Поэтому у читателя складывалось представление о стройной системе литературных понятий и литературных предпочтений критика. Именно в жанре литературно-критического фрагмента энциклопедичность В. Одоевского сказалась больше всего. Его «Парадоксы», а позднее «Психологические заметки» стали заметным фактом возросшей теоретичности русской критики, её связанности со всем комплексом человеческих знаний. Это в свою очередь формировало и новое поколение литературных критиков – критиков глубокой эрудиции, что в немалой степени приводило к дальнейшей их профессионализации.

Таким образом, малые жанры включались в общую тенденцию развития литературной критики романтизма. Если в 1820-е годы большому жанру – обзорной статье сопутствуют такие малые жанры, как литературно-критический диалог и автокомментарий, то с середины 1820-х годов рядом с большими жанрами успешно выполняют свои функции афоризмы и фрагменты. А в литературной критике 1840-х годов учитываются завоевания всей литературной критики, в том числе и тот опыт, который был представлен её малыми жанрами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бестужев А. Письмо к издателю / А. Бестужев // Литературно – критические статьи декабристов. – М., 1974. – С.29–31.
2. Вяземский П. Вместо предисловия к «Бахчисарайскому фонтану» / П. Вяземский // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Том IV. Первый полутом. – М. : Искусство, 1974. – С. 148–154.
3. Жуковский В. А. Письма к А.И. Тургеневу / Русская литература XIX в. : хрестоматия критических материалов. – М. : Высшая школа, 1967. – 536 с.
4. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. / Б. Егоров. – Л. : Советский писатель, 1980. – С. 52–71.
5. Каменский З. А. Русская эстетика первой трети XIX века. Романтизм/ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. – М. : Искусство, С. 9–76.
6. Кронеберг И. Афоризмы / Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Том II. – М. : Искусство, 1974. – С. 289–294.
7. Кулешов В. И. История русской критики XVIII – начала XX веков [Текст] : [Учеб. для пед. ин-тов по спец. "Рус. яз. и лит."] / В.И. Кулешов. – 4-е изд., дораб. – М. : Просвещение, 1991. – 431 с.
8. Новалис. Фрагменты / Литературные манифесты западноевропейского романтизма. – М. : изд-во МГУ, 1980. – С. 94–107.
9. Одоевский В. Парадоксы / В. Ф. Одоевский о литературе к искусству. – М. : Современник, 1982. – С. 30–32.
10. Фризман Л. Г. Становление русской критики / Литературная критика 1800-1820-х годов. – М. : Художественная литература, 1980. – С. 3–18.
11. Шлегель Ф. Фрагменты / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том III. – М. : Искусство, 1967. – С. 250–256.

РОЗДІЛ 2. МОВОЗНАВСТВО

УДК 821.161.1П - 31.09

ОТРАЖЕНИЕ ГЕНДЕРНЫХ СТЕРЕОТИПОВ В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Бабанина А.С., студент

Запорожский национальный университет

В статье рассмотрены гендерные стереотипы, отражённые в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», проанализирована специфика их реализации в художественном тексте.

Ключевые слова: гендерная норма, гендерный стереотип, маскулинность, фемининность.

Бабанина А.С. ВІДБИТТЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У РОМАНІ О.С. ПУШКИНА «ЄВГЕНІЙ ОНЕГІН» / Запорізький національний університет, Україна.

У статті розглянуто гендерні стереотипи, відбиті в романі О.С. Пушкіна «Євгеній Онегін», проаналізовано специфіку їх реалізації в художньому тексті.

Ключові слова: гендерна норма, гендерний стереотип, маскулінітет, фемінінітет.

Babanina A.S. DEPICTION OF GENDER STEREOTYPES IN "EUGENE ONEGIN", NOVEL BY A.S.PUSHKIN / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article looks into the gender stereotypes reflected in A.S. Pushkin's novel "Eugene Onegin" and analyses the specifics of their usage in fiction.

Key words: gender norm, gender stereotype, masculinity, femininity

Гендерный стереотип – это разновидность социальных стереотипов, под которыми понимается «привычный, устоявшийся способ духовной деятельности, стойкие формы восприятия и оценки социальных объектов и явлений, нормативные образования группового и общественного сознания» [1, с. 636]. Гендерные стереотипы – «сформировавшиеся в культуре обобщенные представления (убеждения) о том, как действительно ведут себя мужчины и женщины» [2]. Этот термин отличают от понятия «гендерная роль», которое означает набор принятых в обществе норм поведения для мужчин и женщин. Появление гендерных стереотипов исторически обусловлено моделью гендерных отношений, при которой индивидуальные различия личности мужчины и женщины подчиняются половым различиям.

Термин «гендерный стереотип» имеет негативную коннотацию. Данное понятие в гендерных исследованиях принято трактовать как фактор, который сковывает свободу личности и носит условный характер. С другой стороны, кроме собственно гендерных стереотипов, которые возникли из предрассудков или на почве социальной несправедливости, существуют гендерные нормы, которые отражают объективные закономерности развития личности и социума и обобщают опыт предыдущих поколений. Гендерные стереотипы стали предметом исследования в работах по общей теории гендера (Т.Б. Рябова), социологии (Е.Е. Агафонова, Л.Ю. Мещеряков, Г.Г. Силласте, Н.М. Римашевская), этнологии (В.М. Нилов), политологии (Ю.Б. Савельев), языкознания (А.В. Кирилина) и литературоведения (Е. Строганова, Е. Шовалтер, Э. Шоре).

Целью данного исследования является определение специфики отражения гендерных стереотипов в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», обоснование связи между авторским мировосприятием и особенностями изображения персонажей произведения, характеристикой образов, репрезентацией гендерных стереотипов.

Говоря о характере авторского отображения действительности в данном произведении, необходимо в первую очередь отметить, что она представлена в романе с позиции мужского мировосприятия. Это настолько органично сочетается с замыслом произведения, что читателем практически не осознаётся. «Мужское» понимание явлений действительности, пронизывающее всё творчество А.С. Пушкина, связано, с одной стороны, с общественным мировоззрением и социально-политическими условиями, в которых произошло его формирование, т.е. с факторами, опосредованно повлиявшими на становление личности великого поэта, с другой – с факторами, которые повлияли на это непосредственно. К первым можно отнести распределение гендерных ролей и сфер деятельности, характер нормативной для первой четверти 19 в. модели маскулинности, ко вторым – проживание и обучение поэта в Царскосельском Лицее.

Для анализа гендерных стереотипов в романе «Евгений Онегин» обратимся к их оппозициям, опираясь на терминологию, представленную в «Словаре гендерных терминов» под редакцией А.А. Денисовой. Первая часть оппозиции характеризуют маскулинность, вторая, соответственно, – фемининность: логичность – интуитивность; абстрактность – конкретность; инструментальность – экспрессивность; сознательность – бессознательность; власть – подчинение; порядок – хаос; независимость, индивидуальность – близость, коллективность; сила Я – слабость Я; импульсивность, активность – пассивность, статичность; непостоянство, неверность, радикализм – постоянство, верность, консерватизм [2].

Первая оппозиция противопоставляет мужскую логичность и абстрактность женской интуитивности и конкретности: «Прежде всего, мужественность соотносится с логичностью, а женственность – с интуитивностью. Мужское мышление отличается склонностью к обобщениям, абстрактностью... мужчина более рационален» [2].

Данный стереотип отражён в характерах персонажей «Евгения Онегина» и прослеживается в специфике их интересов. Мужские персонажи отличаются активностью вне круга своей семьи, нередко они называются по роду деятельности или по профессии. Так, встречаются упоминания о журналистах, критиках, военных и чиновниках разных рангов, помещиках. Мужчин занимают глобальные политические и экономические вопросы, деловые связи, культура и искусство. В первую очередь это касается художественного образа автора, который заслуживает особого рассмотрения. Он выступает здесь как персонаж, лично знакомый с другими действующими лицами. Как отмечает М.В. Теплинский, «он энциклопедически образован, ... прекрасно разбирается в людях» [3, с. 61 – 62]. Образ автора раскрыт в лирических отступлениях, в характере и манере повествования. В лирических отступлениях значительное место отводится «раздумьям ... о жизни, воспоминаниям, литературным спорам, ... о целом ряде лиц, чем-либо поразивших его или являвшихся его друзьями, деятелями того времени, – Чаадаеве, Дельвиге, Баратынском, Вяземском, напоминания о далеком и о недавнем прошлом – Наполеоне, Руссо, Вольтере, Байроне и др.» [4, с. 212]. Автор по своему социальному статусу и положению в обществе близок Евгению Онегину, «доброму своему приятелю» [5, с. 12], а также Владимиру Ленскому.

Евгений Онегин, не получивший фундаментального образования, тем не менее отличается широтой знаний: он изучал латынь, произведения античных авторов, историю, увлекался классической политэкономией А. Смита, следил за новинками современной зарубежной литературы. Владимир Ленский, антипод Онегина, получил университетское образование в Германии и отличался философским складом ума, сформированным под влиянием Канта. Описывая их беседы, автор отмечает:

*«Меж ними все рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло...» [5, с. 36–37]*

Подобные темы никогда не обсуждают женские персонажи романа. С точки зрения А.С. Пушкина, такой разговор в дамском кругу может служить лишь предметом иронии:

*«И правда то, что в наши лет а
Довольно скучен высший тон;
Хоть бы, может быть, иная дама
Толкует Сею и Бент ама,
Но вообще их разговор
Несносный, хоть и невинный вздор...» [5, с. 22–23]*

Автор не может представить себе даму «с "Благонамеренным" в руках», женщина не должна превратиться в «семинаристу в желтой шале и академика в чепце» [5, с. 58]. Он говорит:

*«Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.
Быть может, на беду мою,
Красавиц новых поколенья,
Журналов вняв молящий глас,
К грамматике приучит нас;
Ст их введут в упот ребленье;
Но я... какое дело мне?
Я верен буду ст арине» [5, с. 58–59].*

Женские персонажи романа изображены в романе в соответствии с местом и функциями женщины в патриархальном обществе начала 19 в., связанном в том числе с пониманием силы мужского Я и слабости женского Я. В данном случае речь идёт не о силе характера мужчины или женщины, а о

представлениях об особенностях личности в целом. Это один из важных факторов, которые обуславливают разграничение сфер деятельности мужчины и женщины.

В произведении женские персонажи показаны прежде всего в бытовой сфере, в непринуждённой семейной обстановке, вне которой невозможно раскрыть образ добропорядочной женщины или девушки того времени. Именно здесь протекает их повседневная жизнь и реализуется их социальный статус жены, матери, дочери, сестры, невесты, няни. Контакт с представителями внешнего мира происходит или всё в той же домашней среде, или, при выходе в свет, – в окружении членов семьи и в том же статусе. Поэтому в гостях и на балах Татьяна появляется, в первую очередь, в качестве дочери госпожи Лариной, внучатой племянницы княжны Алины или супруги генерала. В то же время мужские персонажи представлены автором не по названию семейных отношений, а по социальному положению, социальным связям и роду деятельности, что было отмечено выше: приятель автора Онегин, поэт Ленский, помещики Ларин и Гвоздин, отставной советник Флянов, гусар Пыхтин, улан – муж Ольги и т.д.

В романе подразумевается наличие домашнего образования у госпожи Лариной и её дочерей, которое даёт возможность им в совершенстве владеть французским языком. Но вообще вопрос об образовании не является определяющим в характеристике женских персонажей, поскольку у них нет и не может быть профессии. В этом плане они ничем не отличаются от большинства своих соотечественниц того времени.

Женские персонажи романа изображены в традиционных красках. Девушки ждут сказочной любви и читают французские романы [6, с. 25], замужние женщины сосредоточены на повседневных домашних заботах, причём эти заботы настолько естественны для женщины, что способны притупить даже боль замужества против воли.

В романе прослеживается ещё одна оппозиция стереотипов – мужская власть и женское подчинение этой власти. В этом контексте показательны образы Прасковьи Лариной и няни Филиппьевны: обе они были выданы за нелюбимых, обе испытали шок от такого поворота в своей жизни. И всё же крестьянской девушке было несколько легче, поскольку она *«не слыхала про любовь»* [5, с. 54] и не было других претендентов на её руку. Мать Татьяны и Ольги долго не могла прийти в себя, *«рвалась и плакала сначала»* [5, с. 43] и даже *«с супругом чуть не развелась»* [5, с. 43], о чём крестьянка, наверное, и не могла помышлять. Но, *«привычка усладила горе, не отразимое ничем»* [5, с. 43], и несчастные женщины нашли себя в практической деятельности. Филиппьевна жила трудовой жизнью и находилась в подчинении у свекрови, а госпожа Ларина занялась делами усадьбы:

*«Она еж ала по работ ам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по суббот ам,
Служ анок била осердясь –
Все эт о муж а не спросясь»* [5, с. 44].

Пушкин сравнивает помещицу с царицей и по по-доброму иронизирует над её домашними хлопотами – деятельностью, направленной на то, чтобы *«самодержавно управлять»* [5, с. 44] тихим и кротким мужем. В целом, в авторском изложении ощущается сочувствие несчастным девушкам, однако здесь нет критики подобной практики – это печальная реалья того времени.

Жизнь Татьяны сложилась аналогично, но её поведение отличается иной мотивацией. Девушка абсолютно свободна в своих действиях, после объяснения с Онегиным для неё *«все были жребии равны»* [5, с. 160], но она руководствуется чувством высокого морального долга. Именно в исполнении этого долга Татьяна пытается обрести счастье, несмотря на трудность избранного пути. Она выходит замуж, чтобы успокоить мать. Нежелание изменить супругу продиктовано уважением к нему и морально-этическими соображениями. Кроме того, Татьяна не верит в глубину чувств Онегина, его признания и настойчивость оскорбляют её. В данном случае поведение Татьяны исключительно, хотя оно соотносится с традиционными представлениями о женской самоотверженности.

На основании вышеприведённых примеров можно проследить оппозицию стереотипных мужских характеристик независимости и индивидуальности и женских – зависимости, коллективности. Все женские персонажи, кроме Ольги, выходят замуж не по любви, а по необходимости, продиктованной внешними обстоятельствами: единоличное решение отца (няня), семейного совета (Прасковья Ларина), просьбы матери (Татьяна). Мужчины же независимы в своих решениях; если они не всегда уверены в том, что им нужно, то они абсолютно точно знают, чего они не хотят. Это особенно остро проявляется в их отношениях с женщинами. Ленский, который *«везде был принят как жених»* [5, с. 35], не расплывается на ухаживания за соседскими барышнями, поскольку любит лишь Ольгу. Онегин не планирует создание семьи, не желает терять своей свободы, поэтому он может только посочувствовать Татьяне.

Следующая оппозиция стереотипов – инструментальность и сознательность мужчин, противоположные экспрессивности и бессознательности женщин. В романе это ярко отражено в сюжете, связанном с написанием письма Татьяной и их объяснением с Онегиным. Татьяна влюбляется в Евгения. Её чувство

изначально носит оттенок иррациональности, поскольку в объекте любви сливаются воспоминания о загадочном соседе, которого она видела один раз и о котором много слышала, и персонажи модных романов. Решение написать ему письмо с объяснением приходит внезапно, она действует практически неосознанно, под наплывом эмоций. Душевные переживания повлияли и на физическое состояние девушки:

*«Тоска любви Татьяна гонит,
И в сад идет она груститъ,
И вдруг недвижны очи клонит,
И лень ей далее ступить.
Приподнялася грудь, ланиты
Мгновенным пламенем покрыты,
Дыханье замерло в устах,
И в слухе шум, и блеск в очах...» [5, с. 54].*

Онегин чувствует эту ситуацию абсолютно противоположно. Несмотря на то, что содержание письма, его искренний тон пробудили в разочарованной душе молодого человека «давно умолкнувшие чувства» [5, с. 69], он в состоянии трезво оценить ситуацию и понять, чего он хочет и что ему нужно. Его ответ Татьяне исполнен здравого смысла и логики.

С другой стороны, различное поведение Татьяны и Евгения может быть объяснено и различным состоянием. Татьяна испытывала муки окрепшего чувства, а в Онегине это чувство, возможно, лишь зарождалось и было ещё им не осознанно. В то же время в конце романа всё зеркально меняется. Татьяна со временем научилась контролировать свои эмоции и «властвовать собою» [5, с. 71]. У неё это получается так просто и естественно, что Онегин уверен в её холодности и безразличии к нему. При этом сам он испытывает тяжелейшие душевные терзания и физическое недомогание:

*«Бледнеет Онегин начинает:
Ей иль не видно, иль не жалъ;
Онегин сохнет – и едва ль
Уж не чахнет кою сторадет.
Все шлют Онегина к врачам,
Те хором шлют его к водам» [5, с. 152].*

И всё же, в характере их переживания состояния влюблённости сохраняются отличия женского и мужского мышления. Эти отличия можно свести к оппозиции порядка и хаоса. Так или иначе, но если сравнить письма Татьяны и Евгения, написанные под влиянием сильного чувства, то, несмотря на их композиционное сходство, можно найти различия структурно-содержательного и стилистического характера. Письмо Татьяны импровизационно, несколько спонтанно, что свойственно не отредактированной письменной речи, а взволнованной разговорной. Создаётся эффект записи живого потока плохо связанных между собой мыслей. Это убедительно передаёт неуравновешенное эмоциональное состояние девушки. Письмо изобилует риторическими вопросами («Я к вам пишу – чего же боле? Что я могу еще сказать?», «Зачем вы посетили нас?» и др.), риторическими восклицаниями и неоконченными фразами («Давно...нет, это был не сон!», «Быть может, это все пустое, обман неопытной души!», «Кончаю! Страшно перечесть...Стыдом и страхом замираю...»), повторами и тавтологией («Хоть каплю жалости храня» и «Хоть редко, хоть в неделю раз»; «В деревне нашей видеть вас», «В глуши, в деревне все вам скучно» и «В глуши забытого селенья»; местоимения я, вы, ты). Особо следует отметить резкий переход на «ты» в среднем разделе письма, где возрастает эмоциональное напряжение [5, с. 60–62].

Письмо Онегина, несмотря на его взволнованный тон, отличается логичностью и последовательностью. Вопросы, поставленные в начале письма, нельзя назвать риторическими, поскольку вслед за ними следует пространственный ответ. Восклицания и многоточия передают оттенки настроения, но не создают впечатления фрагментарности и недосказанности. Содержание письма можно свести к следующему: Онегин понимает, что Татьяна будет презирать его, но молчать он уже не в силах; он анализирует своё прошлое и нынешнее состояние; осознаёт силу нахлынувшего чувства и выражает горячую просьбу о встрече. Письмо же Татьяны не поддаётся пересказу, его можно лишь прочувствовать. В данном случае отражение гендерных стереотипов определяет поэтику речевых характеристик персонажей.

Такие структурные различия можно объяснить особенностями женского и мужского мышления. Эти особенности проявляются в языке как в орудии мышления и точно переданы автором в письменной речи персонажей. Р. Горски, характеризуя специфику мужских и женских мыслительных процессов, отмечает, «что мужчины склонны сначала зафиксировать любую проблему, а лишь затем рассматривать ее, женщины же анализируют взаимоотношения по ходу дела. И если мужчинам свойственно фокусироваться на одной проблеме, то женщины фокусируются на цели, но держат в уме и широкую картину поля действия» [Цит. по 2].

Хаотичность стиля письма Татьяны – это следствие хаоса в её душе и мыслях, мутации её гендерного сознания. Именно этим можно объяснить появление самой идеи признаться Онегину в своих чувствах. Тем самым была сделана попытка перехвата инициативы, что противоречит представлениям об импульсивности, активности мужчин и пассивности, статичности женщин. Итак, факт отправления письма говорит о нарушении гендерной нормы и взятии Татьяной на себя мужской функции. Эта настойчивость сбивает с толку Евгения, в котором чувство только начало зарождаться. Оно проявилось пока лишь как интерес к ней с первой же их встречи и отразилось в беседе с Ленским, в которой Онегин отмечает превосходство Татьяны над Ольгой. Однако к моменту получения письма его неосознанное чувство ещё не развилось и не созрело в заражённой «хандрой» душе, для этого должно было пройти некоторое время. Евгений тогда не был готов к браку и не стал обманывать девушку:

*«Но получив посланье Тани,
Онегин живо тронут был, (...)
Быть может, чувств вий пыл ст аринный
Им на минут у овладел;
Но обманут он не хот ел
Доверчивост ь души невинной» [5, с. 69].*

Итак, Татьяна форсировала события, но это не привело к ожидаемому ею результату, напротив, процесс осознания Онегиным своего чувства к ней затянулся на несколько лет. Следовательно, оппозиция мужской импульсивности, активности и женской пассивности, статичности является не стереотипом, а гендерной нормой, разрушение которой может привести к негативным последствиям в жизни определённой группы людей.

Следующая оппозиция гендерных стереотипов – непостоянство, неверность, радикализм мужчин и постоянство, верность, консерватизм женщин. В романе это отражено косвенно, автор только упоминает вскользь о моментах, которые иллюстрируют данную оппозицию стереотипов.

В первую очередь в этом контексте следует отметить свободу обращения с женщинами некоторых персонажей и отсутствие чувства моральной ответственности за это. Так, Онегин, с юности окунувшийся в мир наслаждений, относится к взаимоотношениям между полами как к игре, которая ни к чему не обязывает, приз в которой – удовольствие, экстремальные ощущения и гамма эмоций. Но если первые его увлечения обусловлены юношеской влюбчивостью, то последующие связи разочарованного, скучающего Онегина объясняются привычкой к такому образу жизни:

*«В красавиц уж он не влюблялся,
А волочился как-нибудь;
От каж ут – мигом ут ешался;
Изменят – рад бы от дохнут ь.
Он их искал без упоенья,
А ост авлял без сож аленья...» [5, с. 68].*

Даже в деревне он не испытывает одиночества.

*«Прогулки, чт енье, сон глубокий,
Лесная т ень, ж урчанье ст руй,
Порой белянки черноокой
Младой и свежий поцелуй...» [5, с. 79]* – всё это лишь характеристика жизни

«естественного» человека, а отнюдь не иллюстрация сентиментальной влюблённости барина в крепостную девушку. Можно предположить, что осознав глубину своих чувств к Татьяне и пережив это, как эмоциональное потрясение, Онегин в корне изменил отношение к жизни и, в частности, стиль поведения с женщинами.

Говоря о безответственных связях с женщинами, следует обратить внимание на эпизодического персонажа Зарецкого. Автор говорит, что он – «отец семейства холостой» [5, с. 103]. В начале 19 века такой неофициальный статус мог иметь помещик, пользующийся своей властью среди крепостных. Вероятно, это и подразумевается автором в данной характеристике. Зарецкому можно противопоставить образ Дмитрия Ларина. Автор говорит лишь о том, что он «любил свою жену сердечно» [5, с. 44], этому персонажу не свойственна стереотипная мужская неверность. При этом заметно снисходительное отношение общества к стилю жизни Зарецкого, у которого имидж «надежного друга, помещика мирного и даже честного человека» [5, с. 103].

Вместе с тем, замужество Ольги после смерти Ленского оценивается в романе как «измена» [5, с. 122]. Поведение Ольги в данном случае не соответствует стереотипному представлению о женской верности. В этом плане показателен художественный образ Татьяны, в котором сочетаются и верность, и принципиальность, и честь, и мудрость. Она любит Онегина, но не принимает его признания, поскольку положительный ответ ему противоречит её моральным принципам.

Итак, образы персонажей романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» многогранны и многоплановы. Они наделены яркими реалистичными характерами, их линии поведения соотносятся с социально-историческими условиями своей эпохи. Но, с другой стороны, эти образы могут быть восприняты читателем и вне контекста времени, поскольку их актуальность обусловлена обобщением в них опыта всего человечества. Это достигается в большой мере тем, что персонажи произведения сочетают в себе общие и индивидуальные свойства, подобно тому, как это происходит в жизни. Кроме того, автор представляет их носителями социальных стереотипов, в частности – гендерных, совокупность которых определяет характер персонажей, а случаи отступления от данных стереотипов способствуют неповторимости и уникальности художественных образов.

Анализируя роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в гендерном аспекте с целью определения особенностей отражения в нём гендерных стереотипов, можно сделать следующие выводы:

1. Дифференциация понятий гендерного стереотипа и гендерной нормы необходима в связи с различиями их природы и функционирования.
2. Наличие гендерных стереотипов в авторском мышлении и в особенностях изображения персонажей произведения способствует их типизации. Отсутствие у персонажа качеств, которые соотносятся со стереотипными гендерными представлениями, или появление качеств, которые свойственны противоположному полу, разнообразие их сочетаний способствуют индивидуализации и уникальности персонажей.
3. Отражение гендерных стереотипов в художественном тексте – важное средство проявления историзма и реалистических тенденций, поскольку их функционирование обусловлено эпохой, в которую было написано произведение. Реалистические тенденции связаны с особенностями характера персонажей – носителей стереотипов.
4. Отражение гендерных стереотипов в поведении персонажей или авторском моделировании сюжетных линий определяет подбор средств художественной выразительности, поэтики произведения в целом.

В прозаических и лиро-эпических произведениях А.С. Пушкина отражены жизненные реалии и общественные отношения в России 18 – первой половины 19 вв., что предоставляет обширный материал для дальнейшего изучения гендерных стереотипов в творчестве писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Словник іншомовних слів / [ред. О. С. Мельничук]. – К.: Головна редакція Української Радянської енциклопедії Академії наук Української РСР, 1974. – 781 с.
2. Словарь гендерных терминов [Электронный ресурс] : [ред. А. А. Денисова]. – Режим доступа: <http://www.owl.ru>.
3. Теплинский М. В. История русской литературы XIX века: учебное пособ. / М. В. Теплинский. – К.: Вища школа, 1991. – 423 с.
4. История русской литературы XIX в., 1800 – 1830 годы: учеб. пособ. / В. Н. Аношкина, С. А. Джанумов, Н. В. Емельянова и др.; под ред. В. Н. Аношкиной, С. М. Петрова. – М.: Просвещение, 1989. – 448 с.
5. Пушкин А.С. Сочинения : в 10 т. / А.С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1986 – Т.4. – 1986. – 528 с.
6. Шугаев И. Один раз на всю жизнь. Беседы со старшеклассниками о браке, семье и детях / И. Шугаев. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2005. – 176с.

АББРЕВИАЦИЯ ПОСЛОВИЦ КАК СРЕДСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ

Байрамова Л.К., д.филол.н., профессор, *Томила Г.Я., к.филол.н., доцент

*Казанский федеральный университет,
Запорожский национальный университет

В статье рассматривается образование фразеологизмов в русском языке в результате сокращения пословиц.

Ключевые слова: фразеологизм, пословица, аббревиация, фрагмент.

Байрамова Л.К., *Томила Г.Я. АБРЕВІАЦІЯ ПРИСЛІВ'ІВ ЯК ЗАСІБ УТВОРЕННЯ РОСІЙСЬКИХ ФРАЗЕМ / Казанський федеральний університет, Татарстан; *Запорізький національний університет, Україна.

У статті розглядається утворення фразем у російській мові внаслідок скорочення прислів'їв.

Ключові слова: фразема, прислів'я, абревіація, фрагмент.

Bayramova L.K., *Tomilina G.Y. ABBREVIATION OF PROVERBS AS A WAY FORMATION OF RUSSIAN PHRASEOLOGICALS / Kazan Federal University, Tatarstan, *Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article discusses the formation of idioms in the Russian language as a result of reduction of proverbs.

Key words: phraseological unit, proverb, abbreviation, fragment.

Под фразеологизмом в статье подразумевается семантически несвободное сочетание знаменательных слов, воспроизводимое в социально закреплённом за ним устойчивом соотношении смыслового содержания и определённого лексико-грамматического состава [1, с. 381].

Изучение закономерностей образования устойчивых оборотов относится к проблеме исторической фразеологии. К её решению обращались такие учёные, как А.А. Потебня, Б.А. Ларин, А.М. Бабкин, В.М. Мокиенко, Н.М. Шанский, С.Г. Тер-Минасова, Л.С. Панина и др.

В то же время некоторые вопросы соотношения фразеологизма и его генетического источника нуждаются в освещении. Работа выполнена на материале «Пословиц русского народа» В.И. Даля.

Цель нашего исследования – углубить научные представления о соотношении структурных и семантических особенностей русских пословиц и фразеологизмов, образованных на их основе.

Вслед за Л.С. Паниной в статье разграничиваются фрагмент пословицы (её отрезок, полностью сохранивший грамматические формы слов) и часть пословицы (отрезок речи, отличающийся от исходной пословицы формами или комбинацией форм или слов) [2, с. 22].

Так, ФЕ *выносить (выметать) сор из избы* развилась из части сокращённой пословицы *Не выметай из избы сору*. Д.С. Лихачев реконструирует её полный вид: *Не выметай из избы сору к чужому забору*. При этом учёный замечает, что восстановление полной формы пословиц и поговорок могло бы быть темой особой научной работы, и очень важной [3, с. 436].

Б.А. Ларин отмечает в русской идиоматике частые случаи разрыва старой живописующей поговорки и превращения пережиточного фрагмента её в неразложимое сочетание, иллюстрируя это явление примером фразеологизма *голод не тетка*, восходящего к старой полной форме поговорки *«Голод не тютка, пирожка не подсунет»* (Сборник XVII в., изд. П. Симонии, с. 91, № 599) [4, с. 142].

По мнению Н.М. Шанского, аббревиация – это способ образования фразеологических оборотов на базе других фразеологизмов (данное определение подразумевает широкий подход к фразеологии). При этом учёный подчёркивает, что исследование фразеологической деривации даёт возможность решить многие актуальные теоретические проблемы функционирования фразеологии как системы, а также разработать надёжные критерии этимологизирования устойчивых оборотов [5, с. 300-309]. О лексико-грамматической гибридности ФЕ, которая проявляется в совмещении признаков и свойств разнокачественных единиц в плане выражения и содержания пишет В.П. Жуков [6, с. 100].

Некоторые свойства (воспроизводимость, устойчивость, метафоричность, экспрессивность, оценочность, иносказательный план) сближают фразеологизмы с пословицами. В то же время пословицы, являясь фольклорным жанром, отличаются от ФЕ дискурсивным характером, сентенционностью, ритмичностью, двуплановостью, многофункциональностью. Они строятся по моделям предложений различной структуры (простого, сложносочинённого, сложноподчинённого, бессоюзного сложного), в основе которых лежат суждения.

Для пословиц характерна языковая игра: *около бобра не обобрать, а всего ободрать* [7, с. 639]. В пословицах используются различные тропеические единства: метафора (*Даровому коню в зубы не смотрят*) [7, с. 631]; сравнение (*Голова без ума, что фонарь без свечи*) [7, с. 434]; гипербола (*Из печеного яйца живого цыпленка высидит*) [7, с. 427]; мейозис (*Нос с локоть, а ум с ноготь*) [7, с. 434]; метонимия (*Лапоть знай лаптя, а сапог сапога*) [7, с. 637]. В них проявляется юмор: *Толк – эт есть, да не втолкан весь* [7, с. 437]. *У нас и нет, да есть. Нет, нет, а все есть* [7, с. 476]. Вследствие длительного устного употребления в пословицах иногда возникают искажения, которые отражаются и в соответствующих фразеологизмах. Так, вместо старинной русской пословицы *Суженого, роженого на коне не объедеши* возникла ошибочная *Суженого, ряженого на коне не объедеши* (сравн.: ФЕ *суженый, ряженный*) [8, с. 138].

Устойчивые обороты образуются в результате сокращения пословиц различных сфер первоначального употребления:

- а) бытовых: *Стыдливый кусочек со стола цел сходит* [7, с. 307]; *стыдливый кусочек*;
- б) исторических: *С москалями дружи, а камень за пазухой держи* (известна с 1610 г.) [7, с. 184]; *держат камень за пазухой; камень за пазухой*;
- в) юридических: *Не тот вор, что крадёт, а тот, что концы хоронит* [7, с. 168]; *хоронить концы; Суд да дело, а в боку болит* [7, с. 173]; *суд да дело*;
- г) обрядово-мифологических: *Совет да любовь та этом свете стоит* [7, с. 836]; *совет да любовь*;
- д) семейных: *Было бы кому до смерти поить, кормить да глаза прикрыть* [7, с. 396]; *прикрыть (закрыть) глаза*;
- е) профессиональных: *Где шито на живую нитку, там жди прорехи* [7, с. 428]; *на живую нитку*;
- ж) социальных: *Мужичья кость собачьим мясом обросла* [7, с. 716]; *мужичья кость*;
- з) этических: *Завидущи глаза не знают стыда* [7, с. 675]; *завидущие глаза; За двумя зайцами погонишься – и одного не поймашь* [7, с. 677]; *за двумя зайцами*;
- и) торговых: *На бойком месте торговать сподручно* [7, с. 526]; *на бойком месте*;
- к) религиозных: *На бога положишься, не обложишься* [7, с. 36]; *на бога положиться; Выше божьей воли не будешь (не станешь)* [7, с. 37]; *божья воля*.

Нередко пословица в процессе употребления сокращается и начинает функционировать в виде фрагмента: *Копейка рубля бережет, а рубль голову стережет* [7, с. 114]; *копейка рубль бережет*; или его части: *Мало ль чего хочется, да в кармане колетя* [7, с. 98]; *и хочется и колетя*. В большинстве случаев ФЕ полностью сохраняет смысл исходной пословицы: *Собака на сене лежит, сама не ест и скотине не даёт* [7, с. 678]; *собака на сене; Ешь пирог с грибами, а язык держи за зубами* [7, с. 408]; *держат язык за зубами*.

Однако в некоторых случаях фрагмент пословицы, отрываясь от последней, приобретает особое фразеологическое значение, отличное от семантики паремии, например: *Игла в стог упала, ниши пропала* [7, с. 576]. ФЕ *ниши пропало*, означающая «неизбежна неудача, потеря и т.п.», образовалась на основе фрагмента пословицы «*ниши пропала*». Вместо двуплановости пословицы возникает четкое фразеологическое значение.

Как замечает Ю.А. Гвоздарёв, смысловое соотношение между исходной пословицей и образованным от неё устойчивым оборотом может быть неодинаковым. В одних случаях фрагмент пословицы и ФЕ, возникшая на его основе, семантически тождественны *Не поминай лихом, а добром как хочешь* [7, с. 447]; *не поминай лихом*.

В других же случаях ФЕ, восходящая к фрагменту пословицы, выражает понятие, а не суждение: *Старого воробья и на мякине не обманешь* [7, с. 489]; *старый воробей*. Так метафорически называют очень опытного, бывалого человека, которого трудно провести, обмануть [9, с. 78]. Фразеологизм может приобретать особое значение, отличное от пословицы, например: *Мелко плавать – дно задавать; мелко плавать*. Устойчивый оборот *мелко плавать*, означающий «не способен на что-то», имеет образную основу и отрицательную коннотацию [10, с. 23].

В редких случаях пословица и фразеологизм близки по значению, хотя устойчивый оборот составляет её часть, а не фрагмент. Так, ФЕ *есть чужой хлеб* «жить на чужой» счет соотносителен с тремя пословицами в книге В.И. Даля *Чужой хлеб горек; Чужой хлеб рот дерёт; Чужой хлеб в горле петухом поёт* [7, с. 616-617].

Большая часть рассматриваемых ФЕ восходит к пословицам, построенным по моделям простого предложения через фрагмент или часть: *Грязью играть – руки марать* [7, с. 584]; *руки марать; Чужим*

хлебом да чужим умом недолго проживешь (немного наживешь) [7, с. 615]; *жить чужим умом; чужой хлеб*.

Со свадебным обрядом связана пословица *Из избы сор не выноси, а мети да в уголок сгреб* [7, с. 665]. С ней соотносительна ФЕ *выносить сор из избы, вынести сор из избы*. 1. Разглашать ссоры, дразги, происходящие между близкими людьми. 2. Разглашать где-либо кому-либо то, что касается узкого круга лиц и чего не должны знать другие [9, с. 95].

Как поясняет С. Максимов, пословица эта имеет метафорическое значение: *не носи домашних счетов в люди, не сплетничай, не баламуть; семейные дразги разберутся дома, коли не под одним тулупом, то под одной крышей*. В прямом смысле у крестьян сор никогда не выносился и не выметался на улицу. Когда свадебные гости, испытывая терпение невесты, заставляют её мести избу, то приговаривают: «Мети, мети, да из избы не выноси, а сгребай под лавку, да клади в печь, чтоб дымом вынесло» [11, с. 58-59]. И пословица, и ФЕ, образованная на основе её части, отличаются образностью, однако в устойчивом обороте уже отсутствует двуплановость обрядовой пословицы. Метафорическую природу носит и фразеологизм *не в коня корм*, включающий архаическую форму винительного падежа существительного, обозначающую назначение предмета вместо современной формы родительного. Генетически ФЕ представляет часть пословицы *Корм коня краше* [7, с. 804]. ФЕ *не в коня корм* имеет в русском языке два значения: 1. Не идет на пользу кому-либо (о пище, еде). 2. Не может быть должным образом оценено, понято кем-либо. О том, что делается для кого-либо [9, с. 207]. Второе значение имеет более абстрактный характер и больше обособилось от исходной пословицы. Подобным путём сформировался субстантивный фразеологизм *шелудивое пороса*, восходящий к фрагменту пословицы *Шелудивое пороса и в петровки зябнет* [7, с. 862]. Так в просторечии образно называли хилого, слабого, болезненного человека.

В процессе аббревиации пословиц как способа оборотообразования возможны случаи, когда из одной паремии рождаются несколько фразеологических единиц. Например, к пословице *Хлеб-соль ешь (а правду-матку режь)* [9, с. 195] восходят одна субстантивная ФЕ *хлеб-соль* и две глагольные – *резать правду, резать правду-матку*. В устойчивом обороте *хлеб-соль* обрядовость, «этикетность» и фольклорность тесно переплетаются. В народных сказках, заговорах, пословицах, поговорках эта устойчивая формула выступает как символ русского хлебосольтва, гостеприимства. В.М. Мокиенко приводит примеры пословиц, записанных ещё в XVII-XVIII вв.: *Хлеб-соль вместе, а рыбка в дел* (т.е. отдельно); *хлеб с солью бранится; Хлеб-соль за ворота – и колом не разворишишь; Велика твоя хлеб-соль, а всё корочки* (Сим., 148, 150, 2013); *Хлеб да соль лихого не попустит* (ППЗ, 114), на основе которых возник фразеологизм *хлеб-соль* (*хлеб-соль; хлеб да соль*) [12, с. 229-230].

В современном русском языке ФЕ *хлеб-соль* обозначает угощение, а также имеет устаревшее употребление «еда, пища». ФЕ *хлеб да соль!* в русском языке речевом этикете значит: Приятного, хорошего аппетита! (Пожелание тому, кого застали) [9, с. 506-507]. Глагольный устойчивый оборот *водить хлеб-соль* (хлеб и соль) с кем в просторечии означает «находиться в приятельских, дружеских отношениях». Вариант *важывать хлеб-соль* многократного способа действия в значительной степени устарел [9, с. 74].

Наиболее часто ФЕ, образованная вследствие сокращения пословицы, построенной по схеме простого предложения, создается по моделям «глагол + существительное»: *Слово держать не по ветерью бежать; слово держать* [7, с. 651]; «прилагательное + существительное»: *Для красного словца не пощадит ни матери, ни отца* [7, с. 412]; *ради (для) красного словца. Красное словцо*. Остроумное, меткое выражение; яркие, выразительные слова [9, с. 433].

Реже ФЕ создаётся по модели двух падежных форм существительных: *От чужих ворот живёт и поворот* [7, с. 618]; *от ворот поворот*. И пословица и устойчивый оборот связаны со свадебной обрядностью. *Получить от ворот поворот* – это получить отказ жениху при сватовстве. В современном употреблении ФЕ обозначает категорический отказ, отрицательный ответ на просьбу, обращение и т.п. [9, с. 327]. На основе образной пословицы *Ума палата, да другая не почата* [7, с. 431], в основе которой лежит гипербола, сформировалась ФЕ *ума палата*. Кто-либо очень умён [9, с. 308].

Значительно реже фразеологические обороты возникают на основе фрагментов пословиц, построенных по моделям сложных предложений. Так, ФЕ *суд да дело* восходит к фрагменту первой части сложносочиненного предложения *Суд да дело, а в боку болит* [7, с. 179].

Фразеологизм *вершить дела* развился из части второго предикативного компонента сложносочиненного предложения *Аминь письмом не велик, да дело вершит* [7, с. 546].

Устойчивые обороты могут образоваться из фрагментов обеих предикативных частей: *Не сули журавля в небе, а дай синицу в руки* [7, с. 651]. Эти фразеологизмы чаще употребляются в формах *журавль в небе, синица в руках*. Обе ФЕ отличаются, с одной стороны, глобальностью номинации, с другой, – раздельностью компонентов. При деформации фразеологизма актуализируется потенциальное значение

слов, которое они приобретают в составе устойчивого оборота. Так, когда И.С. Тургенев пишет в письме своему издателю: «...Вот вам мои *синицы* и перечисляет даме написанные им произведения, он использует менее важное, но реальное значение слова, полученное в составе пословицы «*Лучше синица в руках, чем журавль в небе*» [13, с. 45]. Возможность деформации, основанная на структурной раздельности элементов, базируется на метафорическом значении этих компонентов исходной пословицы.

К разным фрагментам одного сложносочиненного предложения могут восходить разноструктурные ФЕ: *На чужой каравай рта не разевай, а пораньше вставай и свой затевай* (затирай) [7, с. 614]; *чужой каравай; на чужой каравай рта не разевай*.

Иногда при эллипсисе пословицы фрагмент, трансформирующийся в ФЕ, изменяет свою коннотацию. В пословице *Дело правое, да в кармане свербит* [7, с. 173] говорится о том, что даже за решение справедливого дела необходимо платить (речь идет о взяточничестве судей). В XX в. ФЕ правое дело приобрела высокую тональность и положительную оценочность: этому способствовала изоляция фрагмента от второй предикативной части, содержащей глагол свербить в переносном значении и выражающей осуждение.

Новые ФЕ могут развиваться на основе бессоюзных сложных предложений. При аббревиации паремии фразеологизации в этом случае чаще подвергается фрагмент первой предикативной части: *Баба с возу – кобыле легче* [7, с. 241]; *баба с возу; Была не была – пошла такова* [7, с. 270]; *была не была*. ФЕ *была не была* имеет значение «попытаюсь, надо рискнуть (сделать что-либо)» [9, с. 52].

ФЕ может соотноситься с фрагментами нескольких вариантных паремий, построенных по модели бессоюзного сложного предложения: *Вольному воля, ходячему путь* [7, с. 840]; *Вольному воля, спасенному рай* [7, с. 840]; *вольному воля*. ФЕ с дательным субъекта, выраженным субстантивом, обозначает «поступай как хочешь»; следовательно, её фразеологическое значение несколько отличается от семантики фрагмента и от общего смысла пословицы. Семантические изменения наблюдаются и в процессе преобразования в ФЕ фрагмента иронической пословицы, связанной с избиением человека: – *У меня рука легка – была бы шея крепка (толста)* [7, с. 313]. Устойчивый оборот *легкая рука* в современном употреблении характеризует человека, особенно удачливого в любом начинании, приносящего успех какому-либо делу [9, с. 395]. В редких случаях ФЕ развивается на основе фрагмента сложноподчиненного предложения: *Хоть волком вой, да песню пой* [7, с. 836]; *хоть волком вой. Хоть лопни, брюшко, да не оставайся добро!* [7, с. 675]; *хоть лопни*.

В следующем сложноподчиненном предложении фразеологизация произошла на основе эллипсиса части придаточной части: *Дай бог, чтоб земля на нём легким пухом лежала* [7, с. 288]; *земля пухом*.

Таким образом, одним из путей образования фразеологизмов является сокращение пословиц. ФЕ могут образовываться из простых и сложных предложений. Устойчивый оборот обычно возникает на основе фрагмента или части пословицы. Чаще всего базой для образования ФЕ становится пословица, равная по структуре простому предложению. Наиболее продуктивны субстантивные и глагольные ФЕ, возникшие вследствие аббревиации пословиц. В большей части случаев устойчивый оборот мотивируется фрагментом пословицы, реже – её частью. ФЕ и исходная пословица могут совпадать либо различаться своей семантикой, образностью, экспрессивностью, оценочностью. Следовательно, фрагмент или часть пословицы представляют промежуточное звено в образовании ФЕ. Их отрыву от исходной пословицы способствуют изменения в структуре, эллипсис, обусловленный действием принципа экономии в языке. Фразеологическое значение устойчивого оборота формируется на основе семантики фрагмента или части пословицы, хотя далеко не всегда между ними устанавливается полное тождество.

Один и тот же фразеологизм может соотноситься с несколькими пословицами, так же как несколько ФЕ могут возникнуть на основе одной из них. Дальнейшее изучение этой проблемы связано с исследованием соотношения структуры, семантики и происхождения пословиц и ФЕ, образованных в результате сокращения паремий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Телия В. Н. Фразеологизм. Русский язык. Энциклопедия / В. Н. Телия. – М. : Советская энциклопедия, 1979. – С. 381–383.
2. Панина Л. С. Образование фразеологических единиц на базе пословиц словаря В.И. Даля // Далевское литературоведение. Вып. 2. – Часть 2. – Луганск : ГУЛНУ им. Тараса Шевченко, 2010. – С. 15–29.
3. Лихачев Д. С. Заметки и наблюдения. Из записных книжек различных лет / Д. С. Лихачев. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 608 с.

4. Ларин Б. А. Фразеология. Очерки фразеологии // История русского языка и общее языкознание. Учебное пособие для студентов пед. институтов. – М. : Просвещение, 1977. – 222 с.
5. Шанский Н. М. Деривация слов и фразеологических оборотов (К вопросу о сходстве и различии процессов словообразования и оборотообразования) / Н. М. Шанский. – М. : Наука, 1972. – С. 300–309.
6. Жуков В. П. Русская фразеология : учебное пособие для вузов / В. П. Жуков. – М. : Высшая школа, 1986. – 307 с.
7. Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. – М. : ГИХЛ, 1957. – 990 с.
8. Югов А. Судьбы родного слова / А. Югов. – М. : Молодая гвардия, 1962. – 172 с.
9. Фразеологический словарь русского языка. Под ред. А. И. Молоткова. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – 543 с.
10. Гвоздарев Ю. А. Рассказы о русской фразеологии / Ю. А. Гвоздарев. – М. : Просвещение, 1988. – 191 с.
11. Крылатые слова. По толкованию С. Максимова. – М. : ГИХЛ, 1955. – 446 с.
12. Мокиенко В. Н. Образы русской речи / В. Н. Мокиенко. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 277 с.
13. Тер-Минасова С. Г. Методологические проблемы изучения фразеологии / С. Г. Тер-Минасова. – Филологические науки. – М. : Высшая школа, 1985. – № 5. – С. 42–48.

УДК 81'373.612

СЕМАНТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА МЕНТАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНА: БИБЛЕЙСКАЯ И МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ЛИНЫ КОСТЕНКО

Буц Н.В., научный сотрудник

*Крымский научно-методический центр управления
образованием НАПН Украины, г. Симферополь*

В статье рассматриваются лексико-семантические особенности библеизмов и мифологизмов в поэзии Лины Костенко.

Ключевые слова: семантика, лексика, ментальность, опорные слова.

Буц Н.В. СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФИКА МЕНТАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНУ: БІБЛІЙНА ТА МІФОЛОГІЧНА ПОЕЗІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО / Кримський науково-методичний центр управління освітою НАПН України.

У статті розглядаються лексико-семантичні особливості біблеїзмів і міфологізмів в поезії Ліни Костенко.

Ключові слова: семантика, лексика, ментальність, опорні слова.

Butc N. SEMANTIC SPECIFICITY OF A MENTAL LEXICON: BIBLE AND MYTHOLOGICAL POETRY OF LILY KOSTENKO / Crimean scientifically-methodical center of management by formation of NAPNUkraine

In the article lexico-semantic features bible and mythological in poetry of Liny Kostenko are considered.

Key words: semantics, lexicon, mentality, basic words.

Лексичне багатство мови Ліни Костенко, використання нею біблійної і міфологічної лексики для досягнення відповідного виражально-зображального ефекту, можна розглянути на дібраних прикладах і визначити лексико-семантичні особливості, проаналізувавши відому з дитинства біблійну лексику, дослідити, як поетеса вживає слова, вислови в непрямому, переносному значенні, як семантично переосмислюються біблеїзми та міфологізми, збагачуючи фразеологію сучасної української літературної мови.

Біблія – вічна книга. «Святе Письмо – збірник текстів, на яких ґрунтується світогляд, мораль та етичні принципи юдаїзму і християнства. Біблія у християн складається з двох частин – Старого Завіту та Нового Завіту. Старий Завіт охоплює 39 творів (їх називають книгами), які визначають єдино

канонічними. Новий Завіт складається з 27 книг, які є канонічними в усіх християн» [15, с. 48]. Переклади П.Куліша, І. Пулюя, І.Нечуя-Левицького були надруковані у 1903 році у Відні під назвою «Святе Письмо Старого і Нового Завіту мовою русько-українською». З 1921 року над перекладом Біблії працював І.Огієнко, який очолював Міністерство освіти УНР. Повний переклад Біблії він завершив у 1940 році, але через воєнні події видання затрималося, і лише у 1962 році Об'єднання релігійних товариств надрукувало цей переклад під назвою «Біблія, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької наново перекладена» [15, с. 577]. У 1963 році вийшов переклад Святого Письма, який зробив І.Хоменко-Плюта. Цей переклад ближчий до норм сучасної літературної мови. У 2004 році в Києві вийшов український переклад Біблії, здійснений з російського синодального тексту патріархом Київським і всієї України-Русі Філаретом (Денисенком).

Важливе місце займає Біблія в українській культурі. Насамперед, треба відзначити, що українські письменники перекладали Біблію рідною мовою. Першим переклав українською мовою Євангеліє П. Морачевський. У 60-х роках XIX століття перекладати Біблію українською мовою почали П. Куліш, І. Пулюй, І. Нечуй-Левицький, І. Огієнко. До найцінніших перекладів належать знаменита Острозька Біблія, Пересопницьке Євангеліє.

Метою дослідження є аналіз біблеїзмів і міфологізмів з творів Ліни Костенко за групами та їх лексико-семантичні особливості. «У часопросторі, окресленому берегами вічної ріки, де «душа тисячоліть шукає себе в слові», під високим небом духовності і творить українська поетеса Ліна Костенко свою вишукану поезію. І через те високе небо Ліни Костенко стає вищим і для всіх нас» [14, с. 261]. Для більшої художньої виразності мови, емоційності, для яскравого відтворення образів, Ліна Костенко вживає тропи – слова або цілі вислови в переносному значенні.

«Багаторівнева рецепція творчого доробку Ліни Костенко свідчить, що актуальність митця в сучасному літературознавстві забезпечується не лише статусом одного з найяскравіших репрезентантів нинішнього поетичного плину, не тільки талантом світового масштабу, а передусім тим, що ця поезія усвідомлюється як невичерпний матеріал і для історико-літературних, і для теоретичних висновків та узагальнень. Прикметно, що помітна своєю масштабністю художня особистість Ліни Костенко сприяє інтенсивному оновленню літературознавчої думки у зв'язку з яскраво вираженою тенденцією до актуалізації її поетичного доробку в часі. Кожен наступний етап осягнення її творчості оприявнює нові аспекти естетичного мислення в культурологічному просторі України» [1].

Звернемося то творчості великої української поетеси сучасності Ліни Костенко. У лексичне багатство мови Ліни Костенко входять біблеїзми і міфологізми, які семантично переосмислюються кожним читачем, хто торкнувся її поезії, її духовного літературного багатства.

Біблеїзми можна поділити на такі групи: біблеїзми вжиті, як *порівняння*; біблеїзми вжиті, як *метафори*; біблеїзми вжиті, як *персоніфікації*.

Розглянемо першу групу. Порівняння – це один із тропів в художній літературі. В основі порівняння лежить принцип зіставлення, відшукування подібності в розмаїтті образів і водночас індивідуальної неповторності через розподібнення або протиставлення.

*І прадід мій ходив, як Ной після потопу.
А я собі, мала, була – як херувим* [7, с. 15]

У цьому маленькому уривку ми знаходимо одразу три біблеїзми: «Ной», «потоп», «херувим». За Біблією ім'я Ноя пов'язано з потопом, якого Господь наслав на землю, через гріхи людей, але Ноя Господь спас, бо був той праведником. Поетеса вживає у вірші ці біблеїзми як порівняння. Прадіда порівнює з Ноем, дитину – з херувимом.

*Якби вціліла в тому пожарищі –
неопалима – наче купина?* [7, с. 12]

У Біблії «неопалима купина» – терновий кущ, який горить і не згорає [Ісход, 3,2-4]. Ліна Костенко вживає цей вислів, як троп порівняння, щоб підкреслити вічність книги.

*Бо на обличчя з янголами схожа,
але в душі – то чистий сатана* [5, с. 13]

У цих рядках поетеса порівнює обличчя з янголом, а душу із сатаною. Але можна сказати, що порівнюються і два духовних світи: Божий і диявольський.

*Це як, скажімо, вірувати в Бога
і продавати душу сатані* [7, с. 19]

У цьому уривку Ліна Костенко вживає біблеїзми «вірувати в Бога», «продавати душу сатані» як порівняння для того, щоб показати двоякість натури Грицька. «Віра в Бога» порівнюється з любов'ю, а «продати душу сатані» порівнюється зі зрадою.

Друга група біблеїзмів вживається в творах як метафора. Метафора – один з основних тропів поетичного мовлення, завдяки якій певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ та предметів через інша за схожістю та контрастністю. [5, с. 54]

*Давно нема маркізи Помпадур,
і ми живем уже після потопу...
Людині бійся душу ошукать,
бо в цьому схибиш – то уже навіки [6, с. 21]*

Біблеїзм «потоп» вжито як метафору. Минулий час окреслено образом біблійного потопу, як розплати людства за гріхи. Для героїні найголовніше – оберегати свою душу від гріхів. Біблеїзм «душа» поетеса вживає в прямому значенні.

*Глас вопіючого в пустині,
Напевно, був чутніший, як у нас [7, с. 17]*

У Біблії «глас вопіючого» кликав людей готувати дорогу Господу. Цей біблеїзм Ліна Костенко вживає як метафору, щоб показати душевне страждання Марусі, душевний крик, що залишається без відповіді, без уваги.

*Ішла на прощу, а потрапила
чи то в Содом, чи то в Гоморру [7, с. 19]*

За Біблією Господь послав на Содом та Гоморру дощ із сірки й вогню за гріхи жителів цих міст. У романі «Маруся Чурай» біблеїзми «Содом і Гоморра» вжиті як метафора. Страшну картину пожежі у Києві: «покинуті, попалені, похмурні стоять двори, базари» Ліна Костенко порівнює з подіями в Содомі і Гоморрі.

Весна, і смерть, і світле воскресіння [7, с. 21]

Із Біблії ми знаємо, що Христос воскрес із мертвих. Своїм воскресінням Господь поклав основу і нашому блаженному воскресінню. Автор передає духовне воскресіння Марусі. Сповідь самій собі поволі виводить дівчину із заціпеніння. Маруся внутрішнім зором охоплює усе своє життя: вона прощає зраду коханому і відпускає минуле.

*Білють храми беріз.
То мудра і древня держава –
в карбований профілем ліс
в червленого сонця кружала [6, с. 112]*

Храм – божий дім, церква. Місце, яке викликає глибокої пошани. У вірші «Ліс» серед беріз людині стає на душі спокійно, як у храмі.

До третьої групи ми віднесли біблеїзми, які використані в поезії, як персоніфікації. Персоніфікація – один із видів метафори, коли автор неживим речам надає ознак живих істот, одухотворює їх. [5, с. 55] Багато біблеїзмів Ліна Костенко вживає в прямому значенні:

1. *Скаржуся Богу і вам на Марусю,
що вона, забувши страх Божий,
отруїла сина мого Григорія [7, с. 11]*
2. *Вона ж співала, наче голосила
на себе кари Божої просила...
Мовчить, бо стидно.
Бачив Бог із неба [7, с. 23]*

У цих рядках йдеться про те, що людина повинна пам'ятати і виконувати заповіді Божі.

*Вона в Полтаві гарно так зветься:
«Усіх Скорблящих Радості»... [7, с. 17]*

Це назва ікони Божої Матері.

У творчій спадщині Ліни Костенко ми зустрічаємо поряд з біблеїзмами і міфологізми. Наприклад:

*Розбирали гранату. І ніяка в житті Аріадна
Вже не виведе з горя отих матерів («Пастораль XX сторіччя»)*

За давньогрецькою міфологією, Аріадна, дочка критського царя Міноса, допомагала афінському царю Тезею вибратися з лабіринтів Мінотавра за допомогою клубка ниток. Міфонім «Аріадна» поетеса

використовує як порівняння. Обірвалося життя дітей – для матерів це горе і ніхто не зможе стерти з материнської пам'яті трагічну смерть дитини.

*Затінок, сутінок, день золотий.
Плачуть і моляться білі троянди.
Смуток нащадків – як танець бджоли,
танець бджоли до безсмертного поля* («Затінок, сутінок, день...») [6, с. 111]

У цьому вірші міфологізмами є «моляться білі троянди», «бджоли» вжиті, як порівняння. Бджола за легендою вважалась святою. Бог уподібнив її до свічі й канону. Коли горить свічка – це є найвищою жертвою Богу, богам та царству небесному. «Моляться білі троянди» – міфологізм. Білі троянди – символ чистоти. Люди, коли моляться, то очищуються. За міфологією молитва – це своєрідний код, який відкриває шлях до висот духовного пізнання [5, с. 320].

Таким чином, константою індивідуального стилю, складової творчої індивідуальності автора, є органічна вписаність образної системи Ліни Костенко в широкий культурний контекст світового рівня. Від давніх давен, від міфів, легенд, античності, від забутого, напівзабутого – до сучасності, яка вимагає від поета уваги. Ми дослідили лексичне багатство мови Ліни Костенко, використання нею біблійної і міфологічної лексики для досягнення відповідного виразно-зображального ефекту. Біблеїзми і міфологізми семантично переосмислюються, відповідно до завдань, поставлених автором. Завдяки прихованому порівнянню народжується новий символічний зміст. Нами було досліджено біблійну і міфологічну лексику творів Ліни Костенко із поеми у віршах «Маруся Чурай», віршів «Ліс», «Осінній день...», «Я дуже тяжко Вами відболіла», «Пастораль ХХ сторіччя», «Затінок, сутінок, день золотий». Двадцять біблеїзмів вжито в прямому значенні, вони часто повторюються. Це такі біблеїзми, як *Бог, душа, храм, Сатана, гріх, молитва*. Десять біблеїзмів вжито в переносному значенні, як порівняння. Десять біблеїзмів вжито як персоніфікація. Одинадцять біблеїзмів вжито як метафору. Завдяки вживанню в поезіях міфологізмів в переносному значенні, народжується новий символічний зміст.

Біблеїзми та міфологізми, вилучені нами із поезій Ліни Костенко, постають головним чином на ґрунті асоціативного образного переосмислення значень, властивого фігуральному мовленню, зокрема тропам. Серед тропів, що реалізують експресивну та естетичну функції мови, провідна роль належить **порівнянню і метафорі**, значення яких передає уявлення від суміщення ознак різних предметів і суб'єктивної оцінки цих ознак.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш С. Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби : дис. ... д-ра філолог. наук : 10.01.01 / Барабаш Світлана Григорівна. – Кіровоград, 2004.
2. Біблійна енциклопедія – М. : Свято-Троїцько-Сергієва Лавра, 1990.– 514с.
3. Брюховецький В. С. Ліна Костенко : Нарис творчості / В. С. Брюховецький – К. : Дніпро, 1990. – 218 с.
4. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович – К. : Либідь, 2002. – 246 с.
5. Воротников А. Література та мистецтво / А. Воротников – М. : Валєв, 1995. – 534 с.
6. Історія української літератури – К. : Либідь, 1994. – 650 с.7.
7. Костенко Л. Маруся Чурай: Історичний роман у віршах / Л. В. Костенко – К. : Веселка, 1990. – 159 с.
8. Кочерган М. П. Загальне мовознавство : Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти / М. П. Кочерган – К. : Академія, 1999. – 288 с.
9. Кримська світлиця. Газета, вип. № 39 від 22 вересня 2006.
10. Матеріали ювілейних церковно-громадських конференцій Сімферопольської і Кримської єпархії – С. : Сімферопольська і Кримська єпархія, 2000.
11. Молитовник. – К. : Воскресіння, 1997. – 152 с.
12. Наливайко С. Міфи давньої Індії / С. Наливайко – К. : Веселка, 2001. – 177 с.
13. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства) / А. Ткаченко – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
14. Українки в історії – К. : Либідь, 2004. – 94 с.
15. Русанівський В. М., Тараненко О. О., Зяблюк М. П. та ін. Українська мова. Енциклопедія. / В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. – К. : Укр. енциклопедія, 2000. – 752 с.

ИМПЕРАТИВЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ МИФА

Валеева Л.В., к. филол. н., доцент

Таврический национальный университет имени В.И.Вернадского

В статье рассмотрена методологическая основа исследований мифа в лингвистике. В связи с формированием полеонтологической модели мира обозначены направления дальнейшего изучения способов языковой репрезентации мифа.

Ключевые слова: миф, лингвистика, онтология, ономастика, лингвокультурология, семиотика.

Валеева Л.В. ІМПЕРАТИВИ ЛІНГВІСТИЧНОГО ВИВЧЕННЯ МІФУ / Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Україна

У статті розглянута методологічна основа досліджень міфу в лінгвістиці. У зв'язку з формуванням полеонтологічної моделі світу позначено напрями подальшого вивчення способів мовної репрезентації міфу.

Ключові слова: міф, лінгвістика, онтологія, ономастика, лінгвокультурологія, семіотика.

Valieieva L. IMPERATIVES OF THE LINGUISTIC STUDY OF MYTH / Tauride National University, Vernadsky, Ukraine

The article describes the methodological basis of studies of myth in linguistics. In connection with the formation of poliontological world model the directions of further studies of how language representation of the myth.

Key words: myth, linguistics, ontology, onomastics, Linguistic culturology, semiotics.

История филологической науки неотделима от истории изучения мифа. Лингвистический аспект исследований смысловой структуры мифа отражает этапы познания языковой действительности. Интерес к мифу и к способам его вербализации связан с переосмыслением онтологической сущности окружающего мира. Уходит в прошлое торжество рационального и материального, когда миф являлся хранителем культурной традиции. К. Ясперс пишет, что «в момент, когда миф, как таковой, уничтожался, шло преобразование мифов, постижение их на большой глубине. Древний мифический мир медленно отступал, сохраняя, однако, благодаря фактической вере в него народных масс свое значение в качестве некоего фона, и впоследствии мог вновь одерживать победы в обширных сферах сознания» [13, с. 33-34]. Новая коммуникативная реальность обозначила полионтологическую модель мира. Исследователи онтоэпистемологии отмечают, что новое освоение мира началось после «лингвистического поворота» к теории значения и ее онтологических импликаций [1]. Наряду с онтологией реального бытия утверждаются онтологии виртуальной реальности, киберпространства – пространства новой «инфосферы» (М. Кастельс, Н. Кириллова, И. Мальковская и др.). В мире релятивизма и конвенциональности миф типизирует и прогнозирует действительность.

Методологическое освоение лингвистического базиса мифа и мифологического сознания начинается в эпоху столкновения маргинальной античной мысли и категоричного европейского рационализма. В начале 18 века Джамбаттиста Вико делает попытку гармонизации идеального и материального [8]. Философ создает «вечную идеальную историю», в которой логос на начальном этапе движения «исторической формы» является мифом. Логос-миф накапливает опыт и становится первоосновой абстрагирования. Только после того как миф формирует трансцендентные категории и представляет различие между означающим и означаемым, логос-миф трансформируется в логос – константу логики. В соответствии с лингвистической семиотической концепцией Вико, миф – это модель коллективной ориентации в действительности, которая наводит порядок в реальном мире посредством узнаваемых образов, образов одноименных, а не аналогичных. Возможности мифа реализуются, прежде всего, в «поступке», вырезающем часть опыта. Универсальные этические, культурные, религиозные и подобные идеи, в трактовке Вико, являются итогом знаково-языкового творчества людей посредством мифа. Уникальность теории Вико заключается в том, что в эпоху торжества рационалистически-просветительского сознания исследователь пытается расширить сферу рационального, включив элемент образности, более того, ученый считает фантазию обязательным свойством ума и его способности к новому познанию.

Вся дальнейшая история тандема миф и язык отражает «господство» рационального мышления и слабые попытки ученых ввести элемент иррациональности в методологию материалистического сознания. В лингвистике миф определяется замкнутой структурой, представляющей номинативные модели примитивного сознания, персонифицированные и исторически ограниченные. Ю. Хабермас объясняет несовместимость просветительского и мифологического мышления таким образом: миф обозначает авторитарную обязательность неразрывно связанных традиций рода и демонстрирует «заклятие коллективных сил», а просвещение представляет «свободную непреложную более свободного аргумента» и знание, полученное самостоятельно и превращенное в мотив. «Просвещение противоречит мифу, лишая тем самым миф его могущества» [12, с. 118].

Вторая половина XX в. – начало XXI в. отмечены деформацией ключевых понятий рационального сознания – объективности, системности, порядка, иерархии, временной обусловленности и под. В основе культуры постмодернизма и антимодерна невозможность обосновать объективность восприятия и, следовательно, выстраивание собственного мира, изолированного и отмеченного социальной и индивидуальной субъективностью [4; 5, с. 268; 12 и др.]. Новая информационная эпоха характеризуется интенсивностью и множественностью проявлений мифологического сознания, противоречащих законам традиции, преемственности и обусловленности. Методология исследований нового тысячелетия требует концептуально нового подхода к выявлению особенностей лингвистической природы мифа. Для этого необходимо выявить исключительное и типологическое в истории лингвистического освоения вербальной сущности мифа.

Цель настоящего исследования – проследить соотношение рационального и иррационального в лингвистических концепциях, рассматривающих языковую природу мифа.

На протяжении нескольких веков самым успешным методологическим приемом включения субъективного начала в научную рациональность стало утверждение о мифе как носителе архаического типа познания. «Мифопоэтическое» начало [11] объясняло смешение фантазии и реальности и утверждало культурно-историческую и религиозно-нравственную самобытность общества. Исследование лексики мифологического происхождения с мифопоэтическими коннотациями проводится по двум направлениям: ономастическому и лингвокультурологическому. Эти разделы языкознания могут быть интегрированы друг в друга, так как учитывают в структуре имени верования, традиции, фантазии, исторические контакты.

Ономастика – раздел языкознания, изучающий любые собственные имена, активно разрабатывается с середины XX века. Вся ономастическая лексика делится на классы слов, которые, в свою очередь, можно разделить на две группы – имена реальных (материально представленных) объектов и мифонимы. Первая обширнейшая группа включает антропонимы (собственные имена людей), фитонимы (названия растений), зоонимы (названия животных), топонимы (названия географических объектов) и т.д. Мифонимы выделяются и одновременно противопоставляются остальным классам онимов по признаку нереальности. Мифологическое имя собственное (мифоним) – имя вымышленного объекта любой сферы ономастического пространства в мифах и сказках, в том числе мифоантропоним, мифозооним, мифофитоним, мифоперсоним, а также теоним [7, с. 125]. Определение, как и выделение мифонима по признаку нереальности в отдельную группу собственных имен, является довольно спорным. Во-первых, понятие «вымышленное» дано с позиции реалистически аксиоматического сознания и обозначает несоответствие действительности. Во-вторых, понятие «вымышленное» не является дифференциальным признаком мифологического сознания, так как игнорируется основное свойство мифа – достоверность и реальность мифа для тех, кому он предназначен, тем более в ситуации полионтологии (например, теонимы для верующих людей не являются вымышленными). В-третьих, представление вымышленными некоторых групп мифонимов требует контекстного комментария, что указывает на нечеткость и односторонность научной дефиниции, так как факт / объект, рассматриваемый мифологизированным сознанием как миф, для другой ситуации будет реальностью (например, мифофитоним *мандрагора*, многократно упоминающийся в сказках и легендах, зафиксирован в справочниках по ботанике). В-четвертых, мифоним фиксирует далекое прошлое, характеризующееся дискретностью и альтернативностью исторического процесса, таким образом объединяя критерий вымысла и нереальности с неуверенностью и незнанием. В настоящее время интенсифицируется разработка ономастикона мифа (О.В. Абыякая, И.В. Бугаева, Л.Н. Виноградова, А.А. Завьялова, Ю.А. Карпенко, Е.В. Матвиенко и др.). В этом направлении лингвистических исследований разрабатывается лексика разных языков и разных источников, предлагаются новые интерпретации в соответствии с разработкой языковой картины мира, но методологическая модель описания мифологического ономастикона все так же ориентирована на онтологию материального мира.

Лингвокультурология рассматривает миф в качестве пра-логической, то есть архаической структуры [6, с. 125]. Через пра-логические структуры передается культурный опыт нации. Попытки рационально описать и объяснить миф осуществляются с помощью сравнения с каким-либо событием в действительности или с помощью анализа аллегорий, персонификаций и культурных референций. В лингвокультурологии популярен метод конструирования особых моделей определенных фрагментов действительности, типовых ситуаций [2]. Например, этиологические мифы вмещают историю и причины появления предметов и явлений бытия: растений, животных, гор, рек и т.п. В качестве вербальных носителей концентрированной информации выступают языковые единицы *огонь, вода, разрыв-трава* и под. В.А. Маслова исследует фразеологизм как выразитель «свернутой» семантики мифа. Например, языковая единица *Земля* представляет миф, что подтверждают многочисленные устойчивые сочетания и выражения. «Представления о Земле менялось на протяжении веков. В сознании древних славян земля – живое существо, травы и лес – ее волосы, скалы и камни – ее кости, реки и моря – ее кровь, а суша – тело. С одной стороны, земля – символ смерти, этим объясняются фразеологизмы *уйти в землю, отдать земле, кормить землю, стереть с лица земли...*» [6, с. 202-203]. Н.В. Слухай рассматривает центральный

мифопоэтический образ Мирowego дерева, отмеченный мифологизацией контекста (корни, листья, цветы, плоды, зерна) и лексических гипонимов *дуб, верба, вишня, калина, яблоня, береза* и под. [9]. М.В. Жуйкова говорит о моделировании с помощью мифологического персонажа ситуации из реальной, земной жизни или внеземного, посмертного существования. «Набір цих (міфологічних) персонажів аксіологічно неоднорідний. З одного боку, це негативні істоти: представники нечистої сили, персоніфіковані хвороби, біда, лиха година тощо, а з іншого – позитивні: Бог, сила Божа, свята земля ('мать сыра земля'), сонце, свята п'ятниця, свята неділя і т. ін. В усіх випадках названий у сакральному мікротексті міфологічний персонаж виступає суб'єктом покарання за гріхи чи порушення присяги, тобто він відіграє роль гаранта встановлення та підтримування справедливості в соціумі» [3, с. 169]. Лингвокультурологический анализ языковых единиц, верифицирующих миф, сопровождается выделением сферы материальной и духовной культур. Рациональный вектор описания материальных ценностей связан с тем, что примитивные общества воспринимали миф как описание действительно происходивших событий и, следовательно, концептуальное понимание мифа как архаической структуры требует от исследователя воссоздания до-логического мышления, например, идеи, что растение является прообразом человека. Духовный вектор проявляется в смысловых универсалиях, представляющих разные виды оценок.

Так называемый структурный аспект лингвистического освоения мифа связан со стремлением создать аналитический каркас для «материи» мифа. В его основе понятие конкретной формы и процесс индексации и систематизации вторичной, а не естественной формы. В семиотике языка существует два направления. Согласно первому, семиотика выявляет очевидные и скрытые возможности знака как самостоятельной и целостной формы. Согласно второму семиотика исследует трансляционные способности знака как репрезентатора (медиатора) первичного (материального) или вторичного (идеального) объекта в процессе познания-коммуникации. Семиотика оперирует понятием знака для создания абстрактных моделей, структур, формально-логического языка, помогающих объективировать познавательный процесс.

Анализ работ в области семиотики и мифа (Р. Барт, Э. Кассирер, Ю. Кристева, А. Лосев, Ю. Лотман, Г. Почепцов, Н. Слухай, Ф. де Соссюр, М. Стеблин-Каменский, Ю. Степанов, Р. Якобсон и мн. др.) показал, что семиотическая абстракция мифа строится на идее посредничества, отделяющей реальность в состоянии знания от реальности незнания и одновременно абсолютного доверия. Если символ рассматривается как знак, обозначающий незнаковую реальность, то миф как знак, являющийся отображением знаков другого ряда или языка. Если символ накапливает и организует опыт человечества, номинирует в системе коммуникации предметы, процессы и т. п., то миф реконструирует и адаптирует опыт социализации. М. Стеблин-Каменский отстаивает положение о том, что миф, толкуемый символически, утрачивает то, что делает миф мифом, – осознание его содержания как полностью объективной реальности [10]. Миф всегда востребован дискурсом, так как строится на стратегии направленной интерпретации мифа как реальности, скрывающейся за «внешней» реальностью. Таким образом, рационально-аналитическая методология изучения семиотического характера мифа расширяет круг языковых форм репрезентации мифа. Тотальное проникновение вербальных выразителей мифологического сознания во все «уголки» инфосферы способствует освоению полионтологической модели бытия.

Выводы. 1. Миф является доминантой нематериального мира и в условиях новой информационно-коммуникативной цивилизации, когда ценность информации преобладает над ценностью материи, требует концептуально нового подхода к выявлению особенностей лингвистической природы мифа.

2. В истории лингвистического освоения мифа выделяются мифопоэтическое и семиотическое направления. Их методологической основой является использование рационально-материалистической догматики. Лингвистические исследования первого типа рассматривают миф как носитель архаического или исторически дистанцированного типа познания и таким образом объективирует миф. Научные разработки второго типа материализуют миф с помощью приемов логико-рационального мышления: индексации, систематизации, прогнозирования и под.

3. Своеобразие мифовосприятия требует включения субъективного или надрационального элемента, который и представлен в мифопоэтическом направлении с помощью гомогенной оппозиции реальность-вымысел (ономастический аспект), с помощью приемов образности, культурных референций (лингвокультурологическое направление), в семиотическом – путем активизации прагматически универсальных, гиперконвенциональных единиц.

4. Формирующаяся полионтологическая модель мира меняет отношение к категориям времени и пространства, которые из естественнонаучных четких параметров становятся редуцированными. Поэтому можно прогнозировать развитие семиотической модели в качестве методологической основы дальнейшего изучения лингвистической природы мифа и мифопоэтической модели – с целью изучения культурных ценностей для этнической идентификации человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисов Е. В. Прагматический поворот в постметафизической онтологии : автореф. дисс. на соискание учен. степени докт. филос. наук : 09.00.03 «история философии»; 09.00.01 «онтология и теория познания» // Е. В. Борисов. – Томск, 2010. – 43 с.
2. Воробьев В. В. Лингвокультурология : [монография] / В. В. Воробьев. – М. : РУДН, 2008. – 336 с.
3. Жуйкова М. В. Динамічні процеси у фразеологічній системі східнослов'янських мов : [моногр.] / М. В. Жуйкова. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – 416 с.
4. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа // И. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.
5. Кара-Мурза С. Г. Власть манипуляции / С. Г. Кара-Мурза. – М. : Академический Проект, 2007. – 384 с. – (Социально-политические технологии).
6. Маслова В. А. Homo lingualis в культуре : [монография] / В. А. Маслова. – М. : Гнозис, 2007. – 320 с.
7. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – М. : Наука, 1978. – 198 с.
8. Сини С. Языки и знаки в философии Джамбаттиста Вико / С. Сини // Метафизические исследования. – СПб. : Издательство «Алетейя» (СПб), 1999. – Вып. 12. Язык. – С. 128–162.
9. Слухай Н. В. Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Н. В. Слухай. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2005. – 167 с.
10. Стеблин-Каменский М. И. Труды по филологии / М. И. Стеблин-Каменский – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2003. – 928 с. – (Филологическое наследие).
11. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. — М. : Прогресс : Культура, 1995. — 623 с.
12. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас : [пер. с нем.]. – М.: Издательство «Весь Мир», 2003. — 416 с.
13. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс ; [пер. с нем. М. И. Левиной]. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.)

УДК 821.161. 1.08

УКРАИНИЗМЫ КАК ИМЕНА КУЛЬТУРНЫХ КОНЦЕПТОВ В «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» Н.В. ГОГОЛЯ

Гажева И.Д., к. филол. н., доцент

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

В статье представлены результаты использования концептуального анализа для исследования художественных заимствований в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. Автор статьи доказывает, что украинизмы, выполняющие функцию ключевых слов, устанавливают связь текста с архаическими представлениями, сюжетами и мотивами, которые обусловлены мифоритуальным гиперсценарием жизни человека.

Ключевые слова: концептуальный анализ, гиперсценарий, сюжет, мотив.

Гажева І.Д. УКРАЇНІЗМИ ЯК НАЗВИ КУЛЬТУРНИХ КОНЦЕПТІВ У «ВЕЧОРАХ НА ХУТОРІ ПОБЛИЗУ ДИКАНЬКИ» М.В. Гоголя / Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна.

У статті представлено результати використання концептуального аналізу для дослідження художніх запозичень у «Вечорах на хуторі поблизу Диканьки» М.В. Гоголя. Автор статті доводить, що українізми, які виконують функцію ключових слів, встановлюють зв'язок тексту з архаїчними уявленнями, сюжетами та мотивами, що обумовлені мифоритуальним гіперсценарієм життя людини.

Ключові слова: концептуальний аналіз, гіперсценарій, сюжет, мотив.

Gazheva I. UKRAINISMS AS THE NAMES OF CULTURAL CONCEPTS IN «EVENINGS ON A FARM NEAR DIKANKA» BY NIKOLAI GOGOL / Ivan Franko National University of L'viv, Ukraine.

The article is an attempt at applying conceptual analysis for description of artistic borrowings in Ukrainian short-stories by Gogol. The author shows that ukrainisms, which function as keywords, relate the text to archaic ideas, plots and motives attributable to mythoritual hyperscenario of human life.

Key words: conceptual analysis, plot, motive.

В ряду текстов, представляющих собой явления контактного русско-украинского языкотворчества, ранние произведения Н.В. Гоголя занимают особое место, ибо дают начало известной традиции небрежения стилем. Р.О. Якобсон писал: «Гоголь, чей язык был известен своей неправильностью, стал основоположником классической русской прозы и бессмертным учителем русского художественного стиля; в то же время при переводе его сочинений на украинский захватывающее напряжение между двумя языковыми пластами теряется и художественная сила пропадает» [20, с. 62]. Примечательно, что до Якобсона официально признанной была противоположная точка зрения, согласно которой «...эти вещи отлично поддаются переводу на украинский язык, и их общерусский текст порою кажется как бы переделкою с украинского» [13, с. 31]. Кажущаяся легкость перевода ранних произведений Гоголя на украинский и в то же время отмеченная Р.О. Якобсоном их принципиальная непереводаемость обусловлены многофункциональностью введенных в текст украинизмов. Их введение, с одной стороны, подчинено теме (предания малороссийской старины), с другой, обусловлено установкой на имитацию «непринуждённой болтовни прологиста», «захолустного деда» (о сказе Гоголя как смешанной форме устного повествования см. работу В.В. Виноградова [4]), а кроме того, является одним из средств «отстранения» слова в результате его столкновения с контрастирующим контекстом, что характеризует специфику гоголевского стиля не только раннего периода, но и последующих, когда на место украинизмов придут канцеляризм, диалектизм, архаизм. Ср.: «Словарь Гоголя стилевыми столкновениями отличается от словаря Пушкина. Словарный состав произведений Гоголя отличается своей, так сказать, несведенностью; стиль образован ощущением разности выражений.... Писатель пользуется здесь словами разных местностей, вводя их рядом; тут используется не этнографическая точность, а словесная красочность.... Язык Гоголя основан на свежести столкновений разных языковых систем» [20, с. 86].

Характерно, что в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» украинизмы выступают в роли ключевых слов. При этом они являются именами культурно значимых, семиотизированных реалий, связанных с основным мифоритуальным сценарием, описывающим жизнь человека. Вследствие этого представляется целесообразным подходить к ним как к концептам и использовать для их интерпретации широко распространенный в современной лингвистике метод концептуального анализа.

Несмотря на то, что использование украинизмов в ряду других особенностей идиостиля писателя издавна привлекало к себе внимание ученых [3; 4; 5; 7; 8; 9; 13], исследование их как украинских культурных концептов в русскоязычном тексте еще не осуществлено. Между тем именно экспликация национально-культурных смыслов, стоящих за каждым из этих концептов, позволяет почувствовать «плотность и тесноту» семантического пространства гоголевского текста, его глубокую укорененность в мифологических представлениях украинского народа.

Традиционно метод концептуального анализа используется при описании терминов духовной культуры типа *свобода, правда, любовь*. Их специфика видится в том, что представления о той или иной нематериальной сущности, сложившиеся в рамках определенной культуры и стоящие за каждым из таких имен, отражены прежде всего в языке и могут быть эксплицированы путем анализа наиболее употребительных контекстов слова, а не в результате анализа свойств самой реалии, лишённой материального бытования. Однако с точки зрения когнитивной, субъективистской семантики, оправдано использование метода концептуального анализа не только при описании абстрактных имен, но и имен конкретных. Ведь если трактовать значение не как стоящий за именем отдельный предмет, не как совокупность предметов данного класса и не как понятие, образуемое суммой интегральных и дифференциальных признаков предмета и существующее вне нас в мире (референциальная, экстенциональная и наиболее распространенная интенциональная модификации объективистской теории значения), но как концепт (вариант представлений о предмете), существующий в нашем уме, то полярность семантики имен конкретных и абстрактных в определенном смысле нивелируется, и конкретные имена также становятся проницаемы для концептуального анализа. Как известно, подход к именам естественных родов и артефактов как концептам реализован в исследованиях А. Вежбицкой, в частности в ее знаменитой работе «Лексикография и концептуальный анализ» [22]. Методологическую близость по отношению к исследованиям А. Вежбицкой обнаруживают этнолингвистические штудии представителей школы Н. Толстого [15], а также Е. Бартминского [21].

Осмысление опыта указанных исследователей дает возможность ответить на принципиальный, хотя и не всегда эксплицируемый, вопрос: все ли конкретные имена можно считать именами концептов? Характерно в этой связи полемически предвосхищающее опыты А. Вежбицкой рассуждение Н.Д. Арутюновой: «Анализ значения (употребления) идентифицирующих имен не равен анализу соответствующего понятия, и было бы бесполезно искать в их употреблении разгадку интуитивных,

стихийно сложившихся концептов, как это делается по отношению к таким категориям, как причина, время, вечность и пр.

В употреблении таких слов, как *долг, вина, оправдание, совесть, хороший, правильный* и т.п. можно искать ключ к этическим представлениям народа, но из употребления слова *мышь, слон, носорог* нельзя извлечь наивной картины фауны. Как только эти слова получают метафорическое применение, то есть предикативизируются, они обнаруживают если не представление, то определенное отношение к тем или другим категориям естественных объектов, их восприятие, связываемые с ними суеверия и т.п.» [1, с. 198]. Как видим, в приведенном рассуждении имена конкретные и абстрактные – в соответствии с установками объективистской семантики – категорично поляризуются, между тем в лингвистике последних десятилетий, как упоминалось, берет верх точка зрения, согласно которой эти группы имен не разделены непроходимой стеной. Несомненно, существуют конкретные имена, из употребления которых сложно вывести систему культурно-обусловленных представлений об обозначаемой реалии. Так, например, странно было бы говорить о концепте зубной щетки, тетради, шариковой ручки. Почему? Потому что все зависит в данном случае о степени погруженности реалии в традиционную культуру, от ее «культурного возраста» и, соответственно, от степени вовлеченности ее имени в фольклор и художественную литературу. Ведь именно в рамках фольклорных и художественных текстов у слова развивается качественно-характеризующая функция, которая позволяет обнаруживать связываемую со словом культурную информацию.

Осмысляя возможности использования метода концептуального анализа в народной культуре, С.Е. Никитина, писала о том, что слова духовной культуры не образуют в ней особого языкового пласта, во-первых, в силу того что обозначаемые ими нематериальные сущности обладают способностью к материализации, воплощению: так, например, душа, расставаясь с телом, вылетает из него птичкой; девичья воля, материализованная в головном уборе, смывается в бане и вылетает из нее банным окошечком. И все это, как подчеркивает исследовательница, не просто поэтические образы, а народные представления о мире, организующие повседневную человеческую жизнь. С другой стороны, «народный менталитет с его высокой степенью семиотичности вводит материальные предметы в мир духовных сущностей (например, дымоход в народных представлениях является каналом общения с потусторонним миром) [10, с. 117]. В соответствии с этим, С.Е. Никитина включает в состав анализируемых ею концептов народной культуры как слова абстрактной, так и слова конкретной семантики [11].

Как указывалось выше, украинизмы в повестях Гоголя собственно и представляют собой имена таких семиотизированных в рамках украинской народной культуры реалий. Эти имена имеют устойчивые традиции бытования в фольклорных и художественных текстах, в связи с чем они, несомненно, могут претендовать на статус культурных концептов. Специфика концепта, в отличие от понятия, состоит в том, что он, включая в себя не только существенные (дифференциальные) признаки предмета, «...а все те, которые в данном языковом коллективе заполняются знанием о сущности, необходимо получает культурно-национальную прописку» [17, с. 96]. Именно в связи с этим и представляется заманчивой перспектива использования концептуального анализа для изучения художественного слова в билингвильном тексте. Билингвильный текст может осмысляться при этом как наиболее декларативное проявление принципиальной гетерогенности художественного текста вообще (ср. с этимологией слова «tekstus» – «сплетённый»). Художественные заимствования по отношению к основному лексическому фону выступают как своеобразные аппликации, невидимыми нитями связанные с миром иных – по сравнению с репрезентированными фоном – представлений. При этом чем сильнее сходство языковых картин мира и лексических систем, тем увлекательнее поиск несоответствий между ними и построенных на этих несоответствиях художественных эффектов. В свое время пращцы в «Тезисах» подчеркивали, что родственные славянские языки, при наличии между ними большого сходства, на фоне которого «индивидуальные признаки структуры различных систем выявляются с наибольшей ясностью», представляют собой наиболее благоприятный материал для подобного рода исследований [16, с. 62].

Цель настоящей статьи – реконструкция украинских культурных концептов в тексте «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и экспликация их связей с основным календарным мифом восточных славян.

По наблюдению Д.И. Мирошника [9], из числа введенных Гоголем в повести (здесь имеются в виду и «Вечера...», и «Миргород») украинизмов – около трехсот имён существительных, среди которых половину составляют фамилии-прозвища, собственные и личные имена. Если в естественном языке имя собственное не связано непосредственно со смыслом, но лишь с денотатом [6, с. 473], то актуализация этой связи в поэтическом языке (в частности, у Гоголя) становится одним из средств характеристики действующего лица, а не только его индивидуализации и идентификации, как это имеет место в узусе. В связи с подобным рода функциональной отмеченностью собственных имён в повестях Гоголя два (Черевик, Пацок) из выбранных для анализа слов (+ очипок) являются именами собственными. Заметим также, что присущий украинскому языку безаффиксный способ образования фамилий и, таким образом, формально-грамматическая тождественность имени собственного и производящего нарицательного со своей стороны способствуют подобного рода актуализации смысла в структуре имени собственного.

Черевик, толкуемый словарями как нарядная женская обувь, связывается в народных представлениях с целым рядом культурно значимых концептов. На первом месте среди них стоит концепт 'женщина' в различных своих вариантах: 'девушка-невеста' и 'замужняя баба'. Если черевички рассматриваются применительно к девушке-невесте, то подчеркивается их нарядность и актуализируется таким образом связь с концептом 'девичья красота' (*Ножки у ней, ножки у ней – черевички носить, // Ручки у ней, ручки у ней – только шелком шить*) и сценарием прельщения юноши (*Ой, ходила дівчинонька по межі, // Червоні черевички на нозі. // Носи, носи, дівчинонько, не лінуйся, щоб до тебе козаченько пригорнувся; Чогось моя миленька стала тишина, // Що до мене на вулицю не вийшла, Із вечора русу косу чесала, // А о півночі черевички озувала, // А к світові на вулицю виходжала*). Примечательно, что черевички в фольклоре часто фигурируют в качестве предсвадебного подарка и «залога» любви, реализуя устойчивую параллель «взять замуж – купить черевички» (*Я Софійку люблю // І за себе візьму // І за себе візьму // Черевички куплю; Гриць мене, моя мати, // Гриць мене полюбив, // Гриць мені, моя мати, // Черевички купи; – Постій, дівку чорнявая, // Дай коню води. // – Не можу я встать, // Трава роса, // Дівка боса. // – Коли моя, дівко, будеш, // Черевички куплю*). Согласно А. Потебне, «любовь, а через нее и подарок ... выражались **ввязаньем**» [14, с. 363.]: подарком **связывают**, покоряют. Характерной же особенностью черевичек является шнуровка, «шнурованная веревка». Функциональное и символическое значение веревки – опутывание, связывание – метонимически переносится на черевички, усиливая таким образом связь с концептом 'покорения, подчинения'. Очевидно, что веревка, шнурки (и в определенной мере через них – черевички), пояс, кольцо – явления одного семиотического ряда, объединенного символикой магического круга. В этой связи показателен обычай, идя ворожить, снимать с себя крест, пояс, развязывать все узлы на одежде, шнурки на обуви, ср.: «В некоторых местах босота или полураздетость считались приметой принадлежности к нечистой силе (в Полесье считали, что в Юрьев день ведьма появляется возле коров босой или в обуви с развязанными шнурками)» [15, с. 240]. Таким образом, черевик антиномическими отношениями связан также с концептами 'ведьма' и 'нечисть'.

Если говорить о черевичках применительно к замужней бабе, то здесь на первый план в структуре имени выходит концепт 'подчиненность', но в иной перспективе: не в смысле зависимости женщины от мужчины, но напротив – мужа от жены (*Бути під черевиком у жінки; быть под каблуком у бабы; подкаблучник*). Причем жена в этом случае воспринимается часто именно как ведьма, ибо оборачивает, переворачивает традиционную систему ценностей, согласно которой муж – глава семьи, как Бог – творец и царь мира.

Для текста «Вечеров...» актуальны связи концепта 'черевик' и с концептом 'девушка-невеста', и с концептом 'замужняя баба'. Так, в «Ночи перед Рождеством» мотив добывания Вакулой черевичек для Оксаны связан с любовно-свадебной тематикой и реализует параллель «подарить черевички – взять замуж» (ср. обещание Оксаны: *будьте все вы свидетельницы, если кузнец Вакула принесет те самые черевички, которые носит царица, то, вот мое слово, выйду тот же час за него замуж*), которая поддерживается тем, что Вакула – кузнец, то есть *кует* свадебку, согласно традиционным представлениям.

В «Сорочинской ярмарке», напротив, черевик рассматривается относительно замужней бабы и, соответственно, актуализируется его связь с концептом 'подчиненность' – в перспективе, задаваемой бабой как субъектом подчинения. При этом характерно, что *Черевик* в «Сорочинской ярмарке» является именем собственным. Однако, в отличие от разговорного языка, имя собственное в художественном тексте становится одной из характеристик героя, причем выявленное концептуальное содержание 'черевика' еще усиливается за счет того, что он выступает в паре с именем *Солопий*. *Солопій* в украинском функционирует и в качестве имени нарицательного, и в качестве имени собственного. В первом случае оно надлено значением «простак, раззява, неуважный, некітливий» и является словом ругательным, ср.: *Ох, ти, солопій! Солопій* как собственное имя очевидно сохраняет связь с этим значением, о чем свидетельствует, например, басня П.П. Гулака-Артемовского «Солопій та Хивря, або Горох при дорозі», где автор подчеркивает такие черты героя, как никчемность, нерадивость, упрямство, пустая мечтательность (ср.: *Та вже з вас не один орав під небесами, // А як на землю зліз, пішов в старці з торбами*). Характерно, что в этом произведении Солопий выступает в паре со своей спутницей – *лайливою Хіврею*, которая акцентирует и его нерадивость, и его несчастье (он как *горох при дорозі*). Во многом сходный тип героя представлен у Гоголя. Солопий Черевик – простак, раззява (ср. в этой связи устойчивое сравнение *Дурний як дірявий чобіт*), который находится *под каблуком, під черевиком у жінки*. Ср. заключение Гриця о Черевике: *...я бы первый перевешал всех тех дурней, которые позволяют себя седлать бабам* – или реплику цыгана: *Баба влезла на человека! Ну, верно, баба эта знает, как ездить*, – когда он увидел навалившуюся на Солопия Хиврю после того, как Солопий и Хивря, напуганные свинными рылами, спасались от них бегством и, наконец, рухнули в беспамятстве. В этой реплике характерно противопоставление бабы и человека (ср. *Курица не птица, баба не человек*), которое нивелируется в украинском: *баба влізла на чоловіка – *баба влізла на людину*. Мотив седлания сближает Хиврю с ведьмой, нечистью (ср. слова Гриця о ней *А вот впереди и дьявол сидит*, а также описание ее лица, *по которому проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый тотчас спешил*

перенести встревоженный взгляд свой на веселенькое личико дочки) и соответствует народным представлениям о том, что *Баба і чорт – то собі рідня, Баба з пекла родом, Де чорт не зможе, туди бабу пошле, Тій бабі чорт на махових вилах чоботи дав*. Примечательно, что Хиврей пугают детей: *Баба-Шкръобиха, Хивря-Рейедзуля*. Хивря и у Гоголя часто характеризуется как ведьма, черт, дьявол, ср. реплику Гриця о ней: *А вот впереди и дьявол сидит*. Кроме того, связь с нечистью поддерживается в упомянутом эпизоде жестом Солопия, с перепугу надевшего на голову горшок вместо шапки и спасающегося с места происшествия с отчаянным криком: *Черт!* Причем за ним мчится перепуганная и не видимая им Хивря. Данный жест находится в соответствии с народными поверьями о том, что надетый на голову горшок помогает обмануть беса. Устойчивое же для традиционной картины мира отождествление горшка с пустой головой (*голова как пустой горшок; ти – дурна макитра; голова як макитра, а розуму не накладено*) снова отсылает читателя к простоватости-глуповатости героя, нашедшей отражение в его имени.

Многие из выделенных применительно к черевикам концептов оказываются важными и для **очипка**, хотя занимают в его концептуальной структуре иное положение. Так, очипок – традиционный женский головной убор крестьянки – связан прежде всего с концептом ‘женщина’, однако только в варианте ‘замужняя баба’. Таким образом, если в структуре черевика важное место занимает концепт ‘свадьба’, то в структуре ‘очипка’ – ‘замужество’. Как символ замужества очипок противопоставлен в народной культуре венку как символу девичества, ср.: *Потрібно як старій бабі вінок на голову*. Показателен в этом плане жест Параски из «Сорочинской ярмарки», примиряющей очипок накануне свадьбы: *Да я и позабыла ... дай примерить очипок, хотя и мачехин, как-то он мне придется!* Ср. в этой связи молитву девушки на Покров: *Святая Покрова! Уже я сусум готова, прикрывай землю листочкам, а мне шапочкам*. Особенно часто очипок в фольклорных текстах фигурирует в ситуации, символизирующей внезапное падение женщины, ее позор, ср.: *Ой, пила я, пила, чипчик загубила, // Прийшла до дому, ще мужа била, // Ой, йди, мужу, хата від хати // Чипчика шукати; Ой, пила я, пила з жіночками, // Пропила моточок з вицячекками, // Ой, пила я, пила, чіпець пропила. // Прийшла до дому, та й мужа била. // – Ой, муж, не сиди вдома, // Йди, гляди ти чіпця мого. // Пішов мій муж, відхлинуючи, // Своїй жінки чіпця відпитуючи. // Ой, люди, люди, ви добрії люди! // Хто найшов чіпець, то першим буде, // Півкорця гречки та мірка проса, // Бо сидить жінка простоволоса*. Простоволосость, являясь приметой падшей женщины, кроме того, ассоциируется, с нечистой силой, ср. русский заговор: *Спаси меня от колдуна, от девки гладковолосой и бабы простоволосой*. Ведьмы, русалки и прочие демонические женские персонажи, как правило, простоволосы. Характерным признаком «нечистого» поведения, как упоминалось, является также брань, ср.: *Лайця, бо з дідьком знайця*. Именно так ведет себя в «Сорочинской ярмарке» Хивря – образчик *лайливої жінки*, которая, как ведьма, все время *чіпає (очипок – производное от чіпати)* своего мужа – несчастного Черевика, находящегося у нее *під черевиком*. Именно за это ей и наносится бесчестье, ср.: *...не думая долго, схватил он (Гриць) комок грязы и швырнул вслед за ней. Удар был удачнее, нежели можно было предполагать: весь новый ситцевый очипок забрызган был грязью и в качестве реакции на этот жест ср. реплику Хиври ...нанесли его жинке бесчестье, ему бы и нуждочки не было*. Таким образом, ‘черевик’ и ‘очипок’ у Гоголя, также как и в народной традиции, аккумулируют в себе целый ряд одинаковых концептов. Эта концептуальная близость, не находящая отражения в лексикографических дефинициях, подкрепляется этимологической связью *очипка* с болг. *чепици* – башмаки. Отмеченная близость дает возможность интерпретировать черевик и очипок как элементы сценария ‘брачные отношения’, представляющего собой один из основных пунктов мифоритуального гиперсценария, описывающего жизнь человека [18, с. 38].

Косвенную связь со сценарием ‘брачные отношения’ можно проследить и для **пацюка**, входящего не в предметно-бытовой, а зооморфный код традиционной культуры. *Пацюк* означает «крыса» или «свинья». Причем в обоих значениях выделенным элементом является величина: пацюк – это не просто крыса, но обязательно большая, толстая, ср.: *Стоить борц під лавою із різною приправою: із жуками, цвіркунами, великими пацюками* или *Діла робити не хочеш, а пика хоч пацюки бий*), – этот же признак является стереотипным для свиньи, ср.: *Товстий як свиня (порося)*. При этом устойчивым в традиции является сравнение свиньи с бочкой, ср. *Бочка стонет, а барчата нють*. Именно эти представления актуализированы в образе гоголевского Пузатого Пацюка, ср.: *...в ширину он был довольно увесист. Притом шаровары, которые он носил, были так широки, что какой бы ширины он ни сделал шаг, ног было совершенно незаметно, и казалось, винокуренная кадь двигалась по улице*. Причем интересно, что во внешности гоголевского Пацюка есть отсылки и к образу свиньи, и к образу жирной крысы. Так, он усатый, и это характерная примета пацюка-крысы, ср. *вуси як у пацюка*. Что касается сравнения со свиньей, важно отметить, что слово *пацюк* применимо только к свинье мужского пола, которая подверглась кастрации. За счет этого в семантике этого имени усиливается стереотипный для гиперонима *свинья* признак ‘толстый, ожиревший’ и развиваются дополнительные – ‘ленивый, равнодушный ко всему, кроме еды’. Эти качества акцентированы и в образе гоголевского Пацюка, ср.: *Нет, тот, – подумал Вакула про себя, – еще ленивее Чуба: тот, по крайней мере, ест ложкой, а этот и руки поднять не хочет*. И свинья, и крыса традиционно воспринимаются как нечистые животные, хотя это нечистота разного рода: крысы воспринимаются как распространители заразы, однако эта их

функция практически никак «засвидетельствована языком»; внешняя грязь свиньи связана с ее прожорливостью, жадностью к пище, торопливостью при ее потреблении, причем эти смыслы послужили для развития соответствующих коннотаций при метафорическом употреблении имени *свинья* в узусе. Если *свинья* употребляется в качестве объекта сравнения (*он грязный как свинья, ест как свинья, поступил как свинья, по-свински, неблагодарный как свинья*) или в качестве предиката характеристики (*ты свинья, неблагодарная свинья*), то в слове актуализируются коннотации 'грязный', 'неопрятный', 'некультурный', и, как следствия, 'невоспитанный', 'неблагодарный'. Кроме того, и крыса, и свинья воспринимаются в традиционной культуре как ритуально нечистые животные в силу их принадлежности к «чужому миру». Эти представления не закреплены на уровне языка в устойчивых узуальных сочетаниях, однако существуют на уровне поверий (так в русских поверьях крысы иногда выступают в функции домового), реализуются в фольклорных текстах (ср. сказку о свином чехле), в евангельском тексте (Лк. 8,32-36). Ритуальная нечистота гоголевского Пацюка (*...он знает всех чертей... приходится немного сродни черту*), его принадлежность «чужому» миру (*...увидел Пацюка, сидящего на полу **п**о-турецки...*) проявляется в магической власти над элементами гастрономического кода (*Пацюк разинул рот; поглядел на вареники и еще сильнее разинул рот. В это время вареник выплеснул из миски, шлепнулся в сметану, перевернулся на другую сторону, подскочил вверх и как раз попал в рот. Пацюк съел и снова разинул рот*), в том, что в сочельник он ест скоромное и чуть было не заставляет оскоромиться *набожного кузнеца* (*– Вишь, какое диво! – подумал кузнец, разинув с удивлением рот, и тотчас же заметил, что вареник лезет и к нему в рот...* (ср. в этой поговорке *роззяв рот, то влізе чорт* – И.Г.), *«Однако, что за чорт! ведь сегодня голодная кутья; а он ест вареники, вареники скоромные! Что я в самом деле, за дурак, стою тут и греха набираюсь!»*), в загадочности его немногословных реплик (*«Тому не нунужно далеко ходить, у кого черт за плечами»*). Кроме того, Пузатый Пацюк является знахарем (*...он знахарь. Бывал ли кто болен чем, тотчас призывал Пацюка*): как известно, магическую силу исцеления знахарь получает от нечистого. В повести Гоголя именно к Пузатому Пацюку обращается Вакула с просьбой указать дорогу к черту.

Если сравнить, представленные описания трёх слов, то легко заметить, что они в определенных, причем применительно к текстам повестей функционально важных частях совпадают. Это обусловлено тем, что избранные слова наряду с некоторыми другими являются ключевыми в текстах «Сорочинской ярмарки» и «Ночи перед Рождеством» и организуют как бы внутренний текст (иди надтекст) названных повестей. Если говорить о месте прямого совпадения всех трех схем, то в каждой из них оно заполнено концептом «нечисть»: **пацюк** как «нечистое» животное, босота (**черевик**) и простоволосость (**очипок**) как признаки нечистой силы, Черевик «под черевиком» у Хиври и Черевик, оседланный Хиврей (ср. ведьма верхом на свинье, **черевик**). Концептосферы слов **черевик** и **очипок** совпадают в точках, представленных концептами «женский атрибут, замужество», «связанность, подчиненность», «неожиданное падение» (для **черевика**) и «позор» (для **очипка**).

На основе тождества указанных фрагментов черевик и очипок могут быть интерпретированы как явления одного семиотического ряда (связанные с подчинением, вязанием) и отнесены к одному семантическому полю «брачные отношения». Косвенную связь с данным семантическим полем можно проследить и для пацюка. По свидетельству А. Афанасьева, свинья у восточных народов была символом ночного мрака и разрушения. Это нашло отражение в распространенной у всех индоевропейских народов сказке о свином кожухе: «Героиня сказки, чудная красавица, носит свой свиной чехол (кожух), и потому не может быть узнанной своим суженым, но как скоро одежда эта сброшена и девица показывается в чудесных уборах (золотом или бриллиантовом платьях и в золотых башмачках), жених тотчас же пленяется ею прелестями и вступает с нею в торжественный брак. В переводе на общепонятный язык смысл сказания таков: дева-Солнце в зимний период облекается в свиную шкуру: то есть затемняется туманами и лишается своей красоты. В это время она находится во власти злой мачехи-Зимы и является в печальном виде Замарашки или Чернушки (Попелюшки)... Облекаясь в весенние наряды, дева-Солнце... жаркими своими лучами топит льды и снега, или, выражаясь метафорическим языком сказки, оставляет след своей ноги, свой золотой башмачок в растопленном дегте... По золотому башмачку, оставленному красавицей, жених узнает свою невесту и в шуме весенней грозы вступает с нею в брак» [2, с. 787].

Внутренний текст, который образуется взаимоотношениями смысловых пространств, стоящих за каждым из трех слов, складывается, таким образом, из мотивов: предсвадебные подвиги жениха, добывание подарка для невесты с помощью нечистой силы, победа над нечистой силой, «связывание» невесты подарком, брак. Причем за выявленным внутренним текстом угадываются контуры основного календарного мифа.

Представленный способ анализа художественных заимствований обнаруживает точки соприкосновения с «теорией текста» представителей Сектора структурной типологии Института славяноведения и балканистики. Согласно этой теории, смысл текста держится на нескольких ключевых словах. При этом за ключевым словом может стоять в свернутом виде семантическое пространство текста, которое порою представляет собой семантически компрессированную мифологему. В результате притяжения семантических пространств, стоящих за ключевыми словами, в глубинах анализируемого текста

возникает как бы внутренний текст. Причем лексемы, составляющие его, не ассоциируются словарно: «...создается как бы семантический мир группы функциональных лексем, не тождественный распространенному объединению лексем через совокупность семантических компонентов-признаков» [12, с. 46].

Таким образом, опыт использования концептуального анализа для описания художественных заимствований убеждает, что их функции в тексте не исчерпываются воссозданием местного колорита и реалистическим показом действительности. Как правило, они устанавливают связь текста с архаическими представлениями, архетипическими сюжетами и мотивами, обусловленными основным мифоритуальным сценарием жизни человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. К проблеме функциональных типов лексических значений / Н. Д. Арутюнова // Аспекты семантических исследований. – М. : Наука, 1980. – С.156–250.
2. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3-х т. Т.1. / А. Афанасьев. – СПб., 1865.
3. Белый А. Мастерство Гоголя / Белый А. – М.-Л., 1934.
4. Виноградов В. В. Этюды о Гоголе / В. В. Виноградов. – Л., 1926.
5. Виноградов В.В. Язык Гоголя / В. В. Виноградов // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования / Под ред. В. В. Гишпиуса, [вып.] 2. – М.-Л., 1936. – С. 286–376.
6. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Советская энциклопедия, 1990.
7. Липатов А. Т. Семантика глаголов в повести Н.В. Гоголя и их стилистические фигуры / А. Т. Липатов // Исследования по семантике: Семантика слова и фразеологизма. – Уфа, 1986. – С. 98–109.
8. Мандельштам И. Е. О характере гоголевского стиля / И. Е. Мандельштам. – Гельсингфорс, 1902. – 405 с.
9. Мирошник Д. И. Н. В. Гоголь. Его роль в укреплении русско-украинских языковых связей / Д. И. Мирошник. – Харьков, 1959.
10. Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре / С. Е. Никитина // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М. : Наука, 1991.
11. Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание / С. Е. Никитина. – М. : Наука, 1993.
12. Николаева Т. М. Единица языка и теория текста / Т. М. Николаева // Исследования по структуре текста. – М. : Наука, 1987.
13. Овсяннико-Куликовский Д. И. Гоголь в его произведениях / Д. И. Овсяннико-Куликовский. – СПб, 1911.
14. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1990.
15. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под ред. Н. И.Толстого. – Т. 1: А-Г. – М. : Международные отношения, 1995.
16. Тезисы Пражского лингвистического кружка. – М., 1967.
17. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
18. Цивьян Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы / Т. В. Цивьян. – М. : Ком Книга, 2006. – 280 с.
19. Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия / Р. О. Якобсон // Работы по поэтике. – М. : Прогресс, 1987. – С. 272–316.
20. Якобсон Р. О. Основы сравнительного славянского литературоведения / Р. О. Якобсон // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М. : Прогресс, 1987. – С. 23–79.
21. Bartmiński J. Słownik ludowych stereotypów językowych: Zależenia ogólne / J. Bartmiński // Etnolingwistyka. – Lublin, 1988.
22. Wierzbicka A. Lexicography and conceptual analysis / A. Wierzbicka. – Ann Arbor, 1985. – 368 p.

МАНИПУЛЯТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ РЕКЛАМЕ

Горлачева В.В., преподаватель

Запорожский национальный технический университет

Статья посвящена изучению манипулятивных особенностей рекламных цветообозначений. Оценивая вербальные средства воздействия на покупателя, автор указывает формы манипулирования эмоциями и социокультурным опытом потребителей. Реализация манипулятивного потенциала рекламного имени цвета обусловлена привлечением заимствований, а также семантическими трансформациями лексем под влиянием контекста.

Ключевые слова: реклама, цветообозначение, манипулирование, лексическое значение, заимствование.

Горлачова В.В. МАНИПУЛЯТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ КОЛЬОРОПОЗНАЧЕНЬ У СУЧАСНІЙ РЕКЛАМІ / Запорізький національний технічний університет, Україна

Стаття присвячена вивченню маніпулятивних особливостей рекламних кольоропозначень. Надаючи оцінку засобам впливу на покупця, автор наводить форми маніпулювання емоціями та соціокультурним досвідом споживачів. Реалізація маніпулятивного потенціалу рекламної назви кольору обумовлена використанням запозичень, а також семантичними трансформаціями лексем під впливом контексту.

Ключові слова: реклама, кольоропозначення, маніпулювання, лексичне значення, запозичення.

Gorlachova V.V. MANIPULATIVE CONTENT OF COLOR TERMS IN MODERN ADVERTISING / Zaporizhzhya National Technical University, Ukraine

The article deals with manipulative content of modern advertising color terms. Analyzed lexical units can influence human behavior by appealing to emotions and socio-cultural experience of customers. Semantic transformations of lexemes due to context and borrowings reveal manipulative content of color terms.

Key words: advertising, color term, manipulation, lexical meaning, borrowing.

Обращаясь к теме языкового манипулирования, мы затрагиваем актуальные и требующие дальнейшей разработки вопросы лингвистики. Среди исследователей, занимавшихся изучением проблемы речевого воздействия на адресата, стоит отметить А. Баранова, Е. Доценко, В. Жельвиса, Е. Клюева, И. Мозовую, Р. Мокшанцева, Ю. Пирогову, П. Паршина и др. Рекламная коммуникация в силу своих основных задач (повлиять на выбор потребителя в пользу товара) характеризуется доминирующей манипулятивной направленностью. Создавая рекламный продукт, копирайтер стремится завуалировать факт манипулирования, чтобы потребитель воспринимал рекламу как достоверную информацию о товаре. По словам исследователей, суть вербального манипулирования в рекламе заключается в следующем: «реklamная информация подается таким образом, чтобы потребитель на ее основе самостоятельно сделал определенные выводы. Так как потребитель приходит к этим выводам сам, он автоматически принимает такое знание как свое собственное, а, следовательно, относится к информации менее критично и с большим доверием» [2, с. 110].

Манипулятивным потенциалом обладают и цветообозначения в современной рекламе. Реализация языкового манипулирования на материале рекламных имен цвета – актуальный лингвистический вопрос. Лингвисты, рассматривая формальные, семантические и функциональные особенности цветообозначений в рекламе, попутно указывают случаи репрезентации манипулятивного содержания этих единиц, однако отдельной работы, посвященной раскрытию манипулятивного потенциала рекламных цветообозначений, еще нет. Цель нашего исследования – проследить формы языкового воздействия, отраженные в фонде рекламных названий цвета.

По мнению Ю.С. Бернадской, существует три основных направления языкового манипулирования, которые задействованы в рекламе, – эмоции, социальные установки и картина мира [2]. Для рекламы основополагающим выступает воздействие именно на эмоциональную сферу (вызов положительных эмоций). Форма и содержание общеязыковых цветообозначений нацелены на успешную номинацию цвета вне зависимости от вида дискурса, в котором они задействованы. Эти единицы, как правило, известны всем носителям языка, стилистически нейтральны. «Обновить» общеязыковое цветообозначение, сделать его необычным для покупателя, передающим положительные эмоции, помогает употребление эпитетов, например, «Приглушенный синий цвет с одной стороны подарит вам покой и расслабление, с другой – придаст образу некую таинственность» [4, с. 45] или «Благородный голубой. Вещь, которую не хочется снимать» [10, с. 7], «Гламурный макияж не займет много времени, если Вы остановились на одном из потрясающе женственных ягодных оттенков этой помады...» [13, с. 67]. Эпитеты, употребляемые с цветообозначениями, детализируют цветовой образ, выступая в рекламном сообщении и как интенсификатор тонового признака (назван собственно цветообозначением), и как слово-стимул, запускающее механизм спланированной копирайтерами ассоциативной реакции: сочный апельсиновый – прохладительный, вкусный – приятный, например, «Цвета радуги ... Конфетно-

разноцветные пластиковые часики от Swatch – лучший выбор для пляжа. Покупай сразу несколько, ведь их цена более чем демократична. И носи их под настроение ... к сарафану в пол для вечернего коктейля сочные апельсиновые» [16, с. 13]. В рекламном сообщении эпитеты, употребляемые в комплексе с цветообозначениями, могут быть семантически согласованны и несогласованны с ними. Общие семы, повторяясь в словах, стоящих в одном ряду, вторят друг другу (*Нефритовый зеленый, Болотный зеленый, Камуфляжный зеленый, Джинсовый Синий, Полночный черный*). В случае семантической несогласованности эпитетов и цветообозначений в рекламном сообщении копирайтер намеревается привлечь внимание покупателя необычностью создаваемой конструкции, например, *Бежевый Обаятельный, таинственный оливковый, Официальный зеленый, русская голубая, Уверенный зеленый*.

Воздействие на эмоциональную сферу человека реализуется с помощью полисемантической рекламного текста. Полисеманτικότητα как принцип организации рекламного текста находит отражение в сфере номинации цвета, например, *«В зеленых тонах. По-летнему свежо и живо! Не только в природе, но и в моде – сегодня лидируют все оттенки зелени»* [9, с. 6]. Зеленый цвет, несомненно, ассоциируется с обновлением природы, жизнью и естественной свежестью. Первая фраза рекламного сообщения позиционирует цвет продукции, а второй фразой автор подчеркивает достоинства, обращаясь к коннотативным смыслам цветообозначения («по-летнему», «свежо», «живо»). Именуя колерные образцы, авторы рекламы обращаются к цветообозначениям, которые репрезентируют синестезическую перцепцию категории «цвет». Синестезия – это троп, заключающийся в употреблении слова, характеризующего обычно ощущение определенного органа чувств, в значении, относящемся к другой психической модальности. Вслед за В.Г. Гаком и Н.Д. Арутюновой, мы определяем синестезию как отдельный вид метафоры, основанный на «параллелизме разнопорядковых явлений» [1, с. 162]. По словам М.Б. Гульчин, «синестезия осуществляет «объемный», «нелинейный» перенос наименования путем перемещения лексики, принадлежащей одному сенсорно-семантическому полю, в другое [3, с. 88]. Цветообозначение *мятная карамель*, например, содержит не только цветовой, но и вкусовой, обонятельные семы. Одновременно, раскрывая цветовой и нецветовой значения слова *мятный*, копирайтер создает привлекательный образ рекламируемого: *«Мята освежает не только дыхание, но и внешний вид. Надень кофточку цвета мятной карамели и юбку с замысловатым узором – пора на свидание»* [8, с. 6].

В рекламном дискурсе представлена информация о психологическом воздействии цвета, например, *«Мятная прохлада, тепло свитера из тонкого трикотажа – что может быть приятнее в зимний день! Свежий цвет радует тебя и, конечно, окружающих. А еще успокаивает: таково «волшебное» действие всех оттенков зеленого»* [7, с. 7]. Копирайтер подчеркивает исключительность товара зеленого цвета с помощью неожиданного противопоставления: словосочетания *мятная прохлада* – актуализация цветового и нецветового значений слова *мятный*, *свежий цвет* (метафора) именуют цвет продукции, одновременно привнося ассоциации о лете, жарком сезоне. Рассматриваемый рекламный контекст порождает энантиосемический эффект (прохладный – теплый), что также подчеркнута словосочетаниями *тепло свитера* и *зимний день*). Актуализация потенциальных сем в словосочетаниях с цветовой семантикой определяет оксюморон – прохладный свитер греет зимой.

Актуализация в рамках рекламного контекста значений нескольких лексико-семантических вариантов одного слова – успешный прием привлечения внимания покупателя: *«Шоколадная тональность! Целая гора шоколада прямо у тебя в косметичке! Причем, украшает лицо и не портит фигуру»* [8, с. 24] или *«Трикотажная двойка цвета кофейной карамели, подчеркнута женственна в сочетании с юбкой ... В элегантном костюме ты будешь выглядеть очень «вкусно»* [там же, с. 7]. Создатели рекламы, акцентируя оригинальность цветовой гаммы продукции, обращаются как к прямому значению слов *кофейный* – «относящийся к кофе», так и производному колоративному – «...К. цвет (темно-коричневый)» [12, с. 210], *шоколадный* – «состоящий из шоколада» и «...Ш. цвет (коричневый)» [там же, с. 627]. Проанализируем более подробно второе рекламное сообщение. Красота, стремление женщины к идеалу относятся к уровню Идеальное при характеристике положительных эмоций; удовольствие от еды, сексуальных взаимоотношений – к уровню Физическое. В рассматриваемом контексте намеренно одновременно присутствуют идеальное и физическое значения. Благодаря словам и словосочетаниям *цвета кофейной карамели, женственна, элегантный, выглядеть «вкусно»* текст передает два значения (наряду с цветовой семантикой акцентируется гастрономический, а через него и сексуальный подтекст – одни из сильнейших мотивов поведения человека).

Апелляция к семам коннотативного макрокомпонента цветообозначения, раскрытие ассоциативно-цветовых образов носителей русского языка позволяет манипулировать человеческим сознанием, подталкивая к покупке, например, *«Роскошная серость. Ничто не помешает подругам в одежде вместо черного провозгласить серый цвет классическим... Важны только заметные акценты. И тогда в толпе не затеряешься»* [5, с. 4]. Слово *серость*, производное от *серый*, которое помимо собственно цветового значения, обладает переносным «2. Посредственный, ничем не замечательный» [12, с. 503]. Использование лексем и словосочетаний *роскошная, классический* (цвет), *заметные акценты, в толпе не затеряешься* противоречит негативному производному значению, создавая оксюморон: «серость» может

быть яркой, помогает выделиться. Неожиданность призывов рекламы должна убедить покупателя в оригинальности товара серого цвета.

Актуализация сем коннотативного макрокомпонента цветообозначения приводит к использованию лексем-замещений. Цветообозначение *лимонный* носители русского языка четко соотносят с желтым цветом «Л. цвет (светло-желтый)» [12, с. 226], зная о способностях лимонного сока утолять жажду, ведь лимонад – это «Сладкий прохладительный напиток, обычно на лимонном соке» [там же, с. 226]. В семантической структуре цветообозначения *лимонный* потенциально присутствуют семы «свежий», «прохладительный». Цветообозначение *лимонный* заменяют конструкцией *освежающий цвет*, например, «Оттенок нежно-лимонного – цвет, идеально подходящий расслабленному настроению и романтике ... в легком платье легче пережить жару, особенно если одежда эта освежающего цвета» [5, с. 7], или, позиционируя в журнале товар (сапоги ярко-морковного цвета), создатель рекламы призывает бороться с зимним авитаминозом «Долой депрессию и авитаминоз! Витаминный цвет. Сапоги, цена около 765 грн.» [11]. Эксперименты в области номинации цвета обуславливают возникновение и активное функционирование в русскоязычном рекламном дискурсе новых цветообозначений.

Общезыковой закономерностью, регулирующей семантическое варьирование в структуре рекламного имени цвета, является актуализация одних смысловых элементов и нейтрализация других. Семантические трансформации происходят под влиянием контекста, который, воздействуя на слово, обуславливает семантический сдвиг в значении, подчиняя название цвета коммуникативным задачам рекламного дискурса. Семантическая трансформация в структуре цветообозначения происходит за счет совмещения различных значений одного слова, актуализации потенциальных сем как семантических приращений в семантике слова. Нередко ассоциативная связь становится базой для семантических изменений рекламных названий цвета. Ассоциативные связи лексем, выступающих именами цвета в рекламе, привлекают в фонд рекламных цветообозначений лексемы из других объединений.

Анализируя механизм манипулирования различными социальными установками человека: самооценкой, самоутверждением и общественным мнением, следует выделить несколько позиций. Стремление к лидерству, успеху определяет увеличение количества окказиональных цветообозначений, мотивированных названиями качеств, которыми хочет обладать покупатель. Цветообозначениями с семой «представительница женского пола» часто выступают имена прилагательные: «Губная помада «Только твоя». Богатство цвета, которое сделает твои губы неповторимыми. Гламурная (темно-красная), Страстная (ярко-красная), Неотразимая (розовая), Прелестная (светло-розовая)...» [13, с. 8]. В этих случаях связь между цветообозначением и колерным образцом ассоциативна или отсутствует. Красные колерные образцы получают названия с семам «яркий», «активный», например, *Страстная* (ярко-красный), *Дерзкая* (красный), а продукция розовых оттенков определяется как *Обаятельная*, *Очаровательная*, *Прелестная* (цвета помады для губ). В случае с номинацией розовых оттенков значение абстрактно и исчерпывается семой «привлекательность». Часть рассматриваемых цветообозначений не закреплена за конкретным колерным признаком, например, *Гламурная* – темно-красный, *Притягательная* – фиолетовый, *Неотразимая* – розовый цвет.

Семантика цветообозначений – характеристик представительниц слабого пола содержит информацию о привлекательности и активности женщины. Постепенно, по мере развития общества традиционное представление о женщине как зависимом, слабом существе сменилось представлением о женщине активной, самостоятельной. Такая тенденция оставила свой отпечаток и на современных «женских» рекламных цветообозначениях. В качестве цветообозначений декоративной косметики (целевая группа – представительницы женского пола) маркетологи используют следующие единицы: *Рыжая Бестия* – оранжевый, *Дива* – красно-розовый. В определенных ситуациях общество поощряет дерзкое, уверенное, страстное поведение представительниц женского пола: *Милая кокетка*, *Кокетка*, *Сердцеедка*, *Бунтарка*. Широко применяется цветолексика, приписывающая кротость, наивность, нежность и незащищенность женской сути: *Вечно твоя*, *Нежная*. Такие цветообозначения именуют товары белых и розовых оттенков. Эти цвета, как правило, ассоциируются с такими качествами как кротость, нравственная чистота, послушание, верность, наивность. Рекламная цветолексика свидетельствует о том, что образ современной женщины многогранен. Реклама поддерживает стремление женщины быть своенравной: *Рыжая бестия* (цвет туши для волос), *Дикая Кошка* (зеленый цвет туши для ресниц). Оценив фактический материал рекламных цветообозначений декоративной косметики, мы зафиксировали особенность гражданского состояния «рекламной» представительницы женского пола. Свобода в данном случае выступает приоритетным качеством: *Женщина-Кошка* (цвет черной туши), *Девушка Бонда* (цвет синей туши для ресниц), *Мисс Браун* (цвет коричневой туши для ресниц), *Мисс Голубоглазка* (тени для век), *Мисс Зеленоглазка* (тени для век).

Использование авторитета известного человека маркетологи признают успешным приемом привлечения внимания покупателя. В современном мире как американские, западноевропейские, так и знаменитости стран СНГ вовлечены в рекламный процесс. Полисеманτικότητα цветовой характеристики подчеркивается контекстом: «*Железная леди. Холодные металлические оттенки – то, что нужно для*

по-настоящему жарких дней. Комбинезон с модным в этом сезоне корсетом (Orsay), колье из страз (Aparit), розовый клатч (ToscaBlue)» [15, с.112]. Серый цвет назван с помощью словосочетания *металлические оттенки*. Цветовое значение в этом контексте является результатом метафорического переноса «состоящий из металла» – «похожий по цвету на металл», но маркетолог обыгрывает и другие значения, приводя лексему *холодные*, а также устойчивое словосочетание *железная леди*, где железо: «... хим. элемент, тяжелый металл серебристого цвета, главная составная часть чугуна и стали» [12, с. 134], а прилагательное *железный* получило переносное значение «...3. перен. Твердый, непреклонный. Железная воля. Железная дисциплина» [12, с. 133] и ассоциируется с известным политическим деятелем Маргарет Тэтчер, в свое время именуемой *Железная леди*.

Известные люди рекламируют всевозможные товары и услуги. Следствием такой тенденции стало появление и активное функционирование цветообозначений – имен собственных. В таком случае цветообозначения-имена мужчин, как правило, произвольны. Сложно подметить даже четкую ассоциативную связь между именами Брэд, Джастин, Дениэл, Метью, Джонатан и оттенками губной помады. Важен не сам цвет, а отсылка к знаковой личности как к объекту почитания или обожания. За подобным цветообозначением не закреплен постоянный колерный образец. Цветообозначения – женские имена в большинстве случаев мотивированы цветовым признаком товара. Перенос наименования «имя конкретного человека» – «цвет декоративной косметики» осуществляется благодаря метафорическим моделям – «похожий на кого-то / что-то». Именуя цвет тональной основы или пудры очень светлых оттенков, маркетологи привлекают в рекламный дискурс в качестве цветообозначений имена обладательниц светлой кожи лица: *Линдсей, Камерон, Пэрис*. Подразумеваются соответствие Линдсей Лохан, Камерон Диаз, Пэрис Хилтон. Названиями темных оттенков пудры стали цветообозначения *Джулия, Виктория, Пенелопа*. Такой прием номинации цвета дает возможность одновременно, и указать цветовую гамму продукции, и сделать товар более привлекательным в глазах покупателя, например, *губки а-ля Бриджит Бордо* или *губки а-ля Твигги* (соответственно о красной и розовой прозрачной губной помаде). Метафорическое употребление женского имени в качестве рекламного цветообозначения может быть семантически пустым для реципиента. Это связано с непосвященностью русскоговорящего человека в вопросах иностранного шоу-бизнеса. Предлагая имя американской «звезды» как цветообозначение, маркетолог надеется вызвать портретную зарисовку знаменитости, основываясь на ее цветовых предпочтениях в косметике, одежде. Многим носителям русского языка незнакомы имена Стелла, Шарлиз, Алисия, значит, непонятны и мотивы выбора таких окказиональных цветообозначений. Выявление причастности к «эталонным» городам, странам и их жителям – также успешный манипулятивный прием, например, *Арабская ночь* – название черного цвета; *Венецианская ночь, Испанская страсть, Испанская полночь* – названия красного цвета; *Голубая Ривьера, Оксфордский Синий*.

Каждый индивид имеет собственное мировидение – единую картину мира, которая в своей объективной основе совпадает с общепринятой, но различается субъективными, индивидуальными особенностями. Копирайтеры активно применяют общественно-нравственные и индивидуально-материальные мотивы и ценности. Значительное количество окказиональных цветообозначений в современной рекламе составляют лексемы лексико-семантической группы «чувственная сфера индивида», они оценочны по своей природе и всегда используются в контексте определенных эмоциональных посылов: *Эйфория* – темно-розовый, *Любовь* – красный, *Романтика* – розово-фиолетовый, *мечта* – голубой. Любовь, зависть, искушение, гармония, страсть, влюбленность, изысканность, очарование люди познают в результате сознательного личного опыта и традиций социума, которому они принадлежат. Использование такой лексики в качестве цветообозначения создает иллюзорный образ причастности покупателя к рекламируемому. Семы «чистота», «божественность» эксплицируются в номинациях белых оттенков: *Крылья Ангела, Невинность* – белый перламутровый. В свою очередь номинации «земных» чувств, в том числе и проявления человеческой любви, соотносят с гаммой красных, красно-фиолетовых оттенков: *Долгий поцелуй, Влюбленность* – красно-бежевый. Номинации чувств, характеризующих состояния аффекта, маркетологи реализуют в качестве цветообозначений ярких, насыщенных тонов (*Пылкий восторг* – красный, *Страсть* – красный матовый, *Эйфория* – темно-розовый). В массиве лексем, называющих «спокойные» или возвышенные чувства и состояния человека, рекламисты черпают материал для цветообозначений товаров неярких, красновато-коричневых, светло-коричневых и светло-розовых оттенков – *Вдохновение, Согласие, Гармония, Романтика, Нежность*. Языковые репрезентации негативно оцениваемых обществом качеств человеческого характера представляют в русскоязычном рекламном дискурсе, как правило, темно-красные, темно-фиолетовые почти черные цвета. На наш взгляд, создание таких цветообозначений объяснимо усилением влияния эстетики эпатажа и шока, давно известной на Западе.

Обращение к объектам картины мира покупателя нередко осуществляется с помощью аллюзий, отсылке к известным потребителю названий книг, фильмов, музыкальных произведений, пословиц и выражений. Аллюзии, как правило, представлены в заголовках рекламных сообщений. Говоря о смысловой нагрузке заголовка, Ю.С. Бернадская отмечает, что «именно заголовок должен привлечь внимание потребителя и

вызвать интерес, сегментировать целевую группу, идентифицировать товар (услугу) и, в конечном счете – продавать товар (услугу)» [2, с. 15]. Проанализировав русскоязычные рекламные сообщения, мы отметили «цветные» заголовки-аллюзии «Люди в черном», название фильма; «Партия зеленых»; «В розовом свете»; «Силы небесные!» и др. Перечисленные заголовки были отмечены нами в журнале Лиза за 2009-2010 гг. Использование аллюзии призвано оригинально подавать информацию о цвете рекламируемого, например, характеризуя цвет одежды, маркетологи обращаются к сказочным аллюзиям (цитата из сказки А.С. Пушкина – «Кто на свете всех белее...»), имени героини сказки – «Красная Шапочка»). Приведем еще несколько примеров. Названия художественных произведений или известные литературные высказывания выступают «цветными» заголовками («Белая гвардия» (реклама белых сапог; «Луч света! Полосатый джемпер и юбку-карандаш из велюра обыграй ярким желтым кардиганом» [6, с. 5]. Часть заголовков представлена цитатами из широко известного, узнаваемого песенного материала, который включает общезыковые цветообозначения, например, «Сиреневый туман. Лиловое платье с рукавами-фонариками и воланами» [15, с. 118]. Аллюзия, манипулятивный прием рекламной коммуникации, раскрывает смысловую связь «солнце – желтый цвет»: «Солнце мое...» – фраза из песни выступает заголовком рекламного сообщения («Солнце мое... Жизнеутверждающие желтые оттенки снова в центре внимания мировых дизайнеров. Сделай их главным акцентом наряда» [11]. Известная фраза может быть изменена: «Где-то на белом цвете... Составь сдержанный и элегантный комплект на каждый день – выбирай белое платье и вязаный кардиган в полоску» [4, с. 6], «Вогнали в красный» [5, с. 6].

Залогом успешного использования цветообозначения может выступить не только содержательный аспект, вызывающий интерес покупателя, но и его заимствованная материальная форма. Часть окказиональных цветообозначений, функционирующих в русскоязычном рекламном дискурсе, репрезентирована единицами, заимствованными из английского и французского языков. Русские цветообозначения не всегда, по мнению маркетологов, в силах создать привлекательный образ рекламируемой продукции, поэтому часты случаи использования заимствованных названий цвета. Все цветообозначения-заимствования по тематическому принципу мы условно разделили на несколько групп: «иноязычные названия цвета» (*эбони, айвори, тан*), цветообозначения с семами «объекты природы»: *Atlanta blue, Самоа*; «объекты материальной и духовной культуры»: *Порcelain, Imprevu, Levre Scintillates Futile; Rave Red uni* (цвета декоративной косметики и автотранспорта).

Таким образом, в современной рекламе репрезентация манипулятивного потенциала цветообозначений нередко связано с языковой игрой: применением аллюзий, актуализацией значений нескольких лексико-семантических вариантов одного слова, апелляцией к семам коннотативного макрокомпонента цветообозначения для раскрытия ассоциативно-цветовых образов носителей русского языка, а также привлечением заимствованной лексики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) / Н. Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика. – М. : Наука, 1979. – С.147–173.
2. Бернадская Ю. С. Текст в рекламе: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 032401 (350700) «Реклама» / Юлия Сергеевна Бернадская. – М. : ИНИТИ-ДАНА, 2009. – 288 с. – (Серия «Азбука рекламы»).
3. Гульчин М. Б. Синестезия как тип переносного значения слов / М. Б. Гульчин // Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках: V Международная научная конференция (Днепропетровск, ДНУ, 7-8 апреля 2011) : Материалы / Сост. Т. С. Пристайко. – Д. : Нова ідеологія. – 2011. – С.87–90.
4. Лиза (журнал). – 2010. – № 21 – 72 с.
5. Лиза (журнал). – 2010. – №10. – 70 с.
6. Лиза (журнал). – 2010. – №3. – 74 с.
7. Лиза (журнал). – 2009. – № 14. – 66 с.
8. Лиза (журнал). – 2008. – № 12. – 62 с.
9. Лиза (журнал). – 2007. – № 4. – 62 с.
10. Лиза (журнал). – 2004. – № 1. – 58 с.
11. Сайт компании Otto [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zakaz@otto-shop.com.ua>
12. Словарь русского языка / С. И. Ожегов; под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. – М. : Изд-во «Мир и образование», 2007. – 640 с.

13. Faberlic: [каталог]. – 2009, май. – 131 с.
14. Joy (журнал). – 2010. – №4. – 158 с.
15. Joy (журнал). – 2009. – № 3. – 158 с.
16. Pink (журнал). – 2010, июль-август. – 130 с.

УДК 801.3.1

АГИОНИМЫ В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ

Дука Л.И., к. филол. н., доцент

Запорожский национальный университет

В статье рассматриваются агионимы, в составе которых выступают имена святых, их структура и функционирование; делается попытка упорядочить ономастическое пространство святости.

Ключевые слова: агеоантропоним, агитопоним, геортоним, иконим, номинаторы, дескрипторы, агномены, когномены.

Дука Л.І. АГІОНІМИ У ПРОСТОРІ РОСІЙСЬКОЇ ЛІНГВОКУЛЬТУРИ / Запорізький національний університет, Україна

У статті розглядаються агіоніми, у складі яких виступають імена святих, їх структура і функціонування, робиться спроба упорядкувати ономастичний простір святості.

Ключові слова: агеоантропонім, агіотопонім, геортонім, іконім, номінаторі, дескриптори, агномен, когномени.

Duka L.I. AGIONYMY IN SPACE OF RUSSIAN LINGVOCULTURES / Zaporizhzhya national university, Ukraine

A structure and functioning of Agionymy is examined in the article, which the names of saints come forward in composition, is given it a shot to put in order Onomastic space of holiness.

Key words: agioantroponyme, agiotoponyme, geortonyme, , descriptors, agnomens, cognomens.

Одной из проблем современного языкознания является создание и исследование языковой картины мира, концептуальной по своей природе. В этой картине значительное место занимают языковые единицы на обозначение такой разновидности общественного сознания, какой является христианство.

Христианство, возникшее 2000 лет назад, сформировало не только свою особенную методологию, понятийный аппарат, но и богатую и своеобразную лексику и фразеологию.

Святость – одно из фундаментальных понятий христианского учения. В ономастике немало дефиниций, которые обозначают названия святости. Агионим – это имя святого (от греческ. – *agios* «священный» и *опута* «имя»). Но данный термин включает номинацию любого имени собственного, связанного со святостью: «это наименование лиц или объектов, на которых почивает благодать Божия или святость через чин прославления или освящения» [2, с. 10]. Поэтому агионимы представляют собой сложную систему, куда необходимо включить агеоантропонимы, агитопонимы, геортонимы (названия церковных праздников), экклезионимы (название храмов и монастырей), иконимы (наименование икон), в составе которых выступают имена святых. Они составляют ономастическое пространство святости и требуют дальнейшего исследования.

Агионимы активно изучались религиоведами (С.Ф. Алмазов, П.Я. Питерский, В.Н. Рябиков и др.), теологами (С.В. Булгаков, А.П. Голубцов, Св.І Дамаскин и др.), этнографами (Г.А. Булашев, В.К. Соколова, О. Воропай и др.). И только в последнее время к ним присоединились лингвисты (С.Я. Ермоленко, Т.А. Харитонова, И.В. Бугаева и др.), которые подтвердили необходимость комплексного изучения отмеченных единиц, что существенно обогатило научные представления о материальной и духовной культуре русского и украинского этносов. Эти единицы рассматриваются как реализаторы языкового кода и требуют углубленного лингвистического осмысления.

«В качестве святых почитаются те, чья причастность к Богу была явлена церкви как достоверный факт» [3]. Учение о почитании святых было принято в 787 году на VII Никейском Вселенском соборе, в котором существуют строгие правила канонизации святых.

Агеоантропонимы представляют собой апеллятивно-антропонимический комплекс, служащий для обозначения прославленных христианских святых. К ним относятся первоначально апостолы,

ветхозаветные пророки и патриархи, затем мученики, пострадавшие за Христа. Многокомпонентный состав агноантропонима включает в себя как обязательные, так и факультативные элементы, и является составной единицей, чаще всего двухкомпонентной, чем и отличается от чисто антропонимов. (Ср. *Елена / Святая Елена; Николай / Николай Японский; Максим / Максим Грек*).

Канонические имена появились с принятием на Руси христианства, где по церковным традициям давали имена святых для получения Божий защиты и покровительства святого.

В начале 19 века И.И. Срезневский составил наиболее полный список церковных имен по минеям 11 – 13 веков, состоящий из 11 женских и 181 мужских личных имен [6]. В конце 20 века зафиксировано приблизительно 245 женских и 885 мужских личных имен. Для современной русской культуры характерны особые модели имен собственных, обозначающих обычных людей, свободно варьирующихся, образуя длинные синонимические ряды именованья, называющие одного и того же человека: личное имя – личное имя+отчество – личное имя+фамилия – личное имя+отчество+фамилия. Данный ряд может быть дополнен прозвищем с положительной и отрицательной коннотацией и деминутивными именами, которые чаще всего распространены в семье или среди друзей.

Агноантропонимы также могут образовывать синонимические ряды, начиная с официальных наименований, зафиксированных в Минеях и святках, и заканчивая обиходно-просторечными: *святитель и чудотворец Николай, архиепископ Мир Ликийский – чудотворец Николай Мирликийский – святитель Николай – Николай Угодник* и др. В отличие от антропонима в структуре агноантропонима не существует отчества, хотя после прославления (в 2000 году) Царственных мучеников и лишь в полном официальном наименовании появилось и отчество: *страстотерпец Николай II Александрович, император Российский*.

Наименования священнослужителей, монашествующих и мирян более детально проанализированы Т.А. Ивановой [3]. До 20 века в церковном календаре и в святках практически не встречалась традиционная модель русского антропонима личное имя+фамилия, личное имя+отчество+фамилия, но когда в 2000 году было прославлено почти тысяча новомучеников, такие модели появились, многие из них повторялись. Так как список крестильных имен ограничен, для различия начали использовать и фамилии новомучеников, взятые в скобки и с обязательным указанием «Новомуч.» (например: *Онисим (Пылаев). Еп. Тульский, смчч.: +1937//Новому*) [4, с. 85].

Фамилия в структуре агноантропонима появляется в основном у белого духовенства, где первый компонент – священнический сан (диакон, иерей, протоиерей), затем имя и фамилия, например, *протоиерей Валентин Асмус*. Для черного духовенства фамилия указывается очень редко только в скобках и имеет следующую структуру: монашеский сан (монах, епископ, митрополит), должность (игумен, настоятель), затем монашеское имя. Например: *митрополит Филарет (Дроздов)*.

В первые века христианства основная модель агноантропонима двучленная: чин святости+имя, например, *апостол Фома, мученица Ирина*. Но так как реестр имен ограничен и часто встречаются повторения, возможна трехчленная структура, где привлекаются дополнительные именованья для дифференциации: номинаторы, дескрипторы, локализаторы, агномены (прозвища), когномены (фамилии), титулы.

1. Чин святости+имя+номинатор: *преподобный Иоанн безмолвник, преподобный Фома отшельник, мученик Феон волхв*. Возможны и устойчивые словосочетания: *преподобный Алексей, человек Божий*.
2. Чин святости+имя+дескриптор (может быть употреблен в полной или краткой форме прилагательного): *святый Иоанн Златоуст, преподобный Алексей трудолюбивый*.
3. Чин святости+имя+локализатор (часто оказывается неразрывным с именем, становится частью имени, знаком обозначения конкретного человека, образуя устойчивые словосочетания; иногда встречается двойной локализатор; иногда может иметь адъективную форму и форму имени существительного с суффиксами –янин, –ец): *Ксения Петербургская; Владимир Киевский; преподобный Тит Печерский, в Дальних пещерах; праведный Евдоким Каппадокиянин; преподобный Илья Муромец, священномученик*.
4. Чин святости+имя+агномен: *праведный Иосиф Обручник, великомученик Георгий Победоносец*.
5. Чин святости+имя+когномен: *святый Николай Кочанов, Христа ради юродивый, Новгородский; святитель Игнатий Брянчанинов*.
6. Чин святости+имя+этноним: *святый Иоанн Русский; святый Максим Перс*.

Иногда встречаются четырехкомпонентные и более модели агноантропонимов, когда усиливается дифференцирующее значение, например, *святитель Сильвестр, папа Римский; праведная София, княгиня Слуцкая*.

В речи дифференциаторы выполняют определенные функции и чаще выступают в постпозиции. Кроме различительной функции номинаторы выполняют информативную функцию, являясь кратким житием

святого: *страстотерпец Николай II Александрович, император Российский; блаженный Николай, Христа ради юродивый, Псковский; священномученик Николай (Восторгов), иерей.*

В разговорной речи наблюдается редукция формул агноантропонимов, где четырехкомпонентная модель становится двухкомпонентной, типичной для современной традиции. Иногда составной агноантропоним в просторечии употребляется без чина святости и дифференциатора: *Константин и Елена, Борис и Глеб*, тогда уже сам выбор и сочетания двух антропонимов выполняют определительную и различительную функции.

После принятия христианства от Византии вводилось правило давать имена из списка имен святых. Но это правило не смогло полностью вытеснить славянские имена, которые сохранялись и попадали в святцы. Новые имена появлялись обычно после прославления новомучеников. Имена первых христиан были народными именами тех мест, откуда они родом. Детям рекомендовалось давать такие имена, чтобы не забыть первых христиан. В народной памяти сохранялись не только имена, но и подвиги их носителей, которые закреплялись в агиографии, гимнографии, иконописи, а также в памятовании в соответственные дни церковного круга богослужений.

Поэтому следующий разряд, который ближе всего находится к агноантропонимам – это **икони́мы** – разновидность агнонимов, номинирующая иконы. Икона почитается как святой предмет христианского культа, освящается в храме, известны строгие требования к иконописцам во время работы над иконами (пост и молитва), что и дает право отнести наименование икон к микросистеме агнонимов. Церковь учит, что икона это изображение Бога или святого, а не сам Бог или святой. Мы должны молиться не иконе, а Богу или святому, который на ней изображен.

Особенности номинации икон разнообразны, но отметим лишь цепочечный принцип нанизывания наименований икон, имеющих многие списки. Так, например, *икона Божией Матери* иконографического типа «Знамение» имеет известные и почитаемые списки: *Курская-Коренная, Серафимо-Панитаевская, Новгородская* и др. Со временем дифференциатор становится основным наименованием. Списки, от которых были явлены чудеса, начинают жить своей жизнью, приобретают собственную историю бытования и поклонения.

В устной речи чаще всего употребляются иконимы в редуцированной форме, например, *Передайте свечку Николаю Угоднику; Где находится Троица.*

Имя собственное, называющее храмы, также можно отнести к агнонимам, так как престолы храмов освящаются в честь того или иного святого, праздника или иконы. Поэтому основной тип святости наблюдается в **экклезионимах** (вид агнонима, номинирующий храмы). Например: *Храм св. Екатерины, храм Иверской иконы Божией Матери.*

Следующую группу агнонимов представляют **агиотопонимы** и **геортонимы**. При наименовании религиозных праздников и различных местностей (городов, сел, улиц и т.п.) используются имена святых, а сами эти хрононимы и ойконимы не являются освященными, и поэтому они лишь опосредованно связаны с агнонимами. Хотя, православные верующие воспринимают территорию страны *Святую Русь*, как четвертый удел, освященный присутствием и заступничеством *Божией Матери*. Существует особая традиция кропить святой водой дома, перекрестки, улицы, огороды, пахотные земли, луга и др.

Агиотопонимы – это разряд топонимов, где в качестве собственного имени использованы имена святых (агноантропонимы) или названия церковных праздников (агиохрононимы). Агиотопонимы можно разделить на четыре группы: а) наименование астионимов по агноантропониму (*Борисоглебск, Санкт-Петербург*), б) наименование урбанонимов по экклезиониму (**Андреевский собор** – отсюда, *Андреевская площадь, Андреевский спуск, Андреевская улица*, а также *улица Ильинская (Ильина), Георгиевская, Ольгинская* и др.); в) наименование комонимов по экклезиониму (*села Успеновка, Царкбут, Константиновна* и др.); г) наименование урбанонимов по евангельским событиям и фактам церковной истории (*улицы Покровская, Воздвиженка, Троицкая* и др.).

Названия христианских праздников, которые связаны с теонимами, необходимо также отнести к агнонимам. Об именах святых в народной календарной терминологии писала С.М. Толстая [7, с. 198 – 212]. Геортонимы, в состав которых входит сема «святой», маркируется словами «святой», «пророк», «апостол», «мученик»: *День Святого Николая, День Святых апостолов Петра и Павла, День Святого славного пророка Ильи*. В их значении выделены семантические признаки, обусловленные экстралингвистическими факторами, а именно: не выходящие из чисел праздники (*Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа*) и выходящие из чисел (*Вход Господа в Иерусалим*).

На уровне дифференциальной гиперсемы «телесный / бестелесный» выделяются геортонимы в честь людей (*День Блаженной Ольги [Елены], жены князя Игоря*) и в честь ангелов (архангелов) (*День Архангела Гавриила*).

По количеству лиц, которые почитаются, геортонимы делятся на личностные, состоящие из одного имени (*Мученика Созонта*), парные (*Святителей Петра и Павла*), коллективные (*Мучеников Ильи, Зонтика, Лукиана и Валериана*) и др.

В разговорной речи наблюдается редукция геортонимов: *Рождество, Илья, Троица* и др.

Говоря о восприятии календарного имени верующими людьми, необходимо особо отметить существенные отличия православного сознания и менталитета по сравнению со светским отношением ко времени и календарю. Для православного человека календарь – это двенадцатые праздники и посты.

Таким образом, описание агонимов помогает лучше усвоить лексический состав современного русского языка и расширяет культурологические и исторические знания его носителей.

Лингвокультурологическое пространство включает в себя весь спектр речевых образований, отражающих культурные характеристики нации, ее общественного уклада. В микросистеме номинации святости существуют достаточно сложные отношения. Собственно имена святых, агноантропонимы, составляют ядро микросистемы, включающей иконимы и геортонимы, далее – агитопонимы и экклезионимы. На периферии системы находятся различные лексико-семантические группы номинаций, включающие имена святых: названия учреждений, учебных заведений, издательств (эгронимы), название церковных наград, орденов, знаков отличия (фалеронимы) и др., которые отражают понятия, сформированные носителями языка в процессе их познавательной и культурной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров И. В. Лексико-семантичні та граматичні параметри назв релігійних свят у сучасній українській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / І. В. Бочаров. – К., 2000. – 17 с.
2. Живов В. М. Святость: краткий словарь агнографических терминов / В. М. Живов. – М. : Гнозис, 1994. – 110 с.
3. Иванова Т. А. Лексические особенности жизнеописаний ново прославленных святых русской православной церкви : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд филол. наук : 10.02.01. «Русский язык» / Т. А. Иванова – М., 2004. – 20 с.
4. Православный церковный календарь. 2003. – М. : Издательский Совет РПЦ, 2002. – 177 с.
5. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / А. В. Суперанская. – М. : Наука, 1978. – 198 с.
6. Срезневский И. И. Древний русский календарь. По месячным минеям XI – XIII вв. / И. И. Срезневский. – СПб., 1863.
7. Толстая С. М. Антропонимы в народной календарной терминологии / С. М. Толстая // Вестник Уральского государственного университета. – Вып. 4. Гуманитарные науки. – 2001. – № 20. – С. 198–212.

УДК 81'367.4

ПРОНОМИНАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЯЗЫКОВОГО СМЫСЛА «ОБРАЗ, СПОСОБ, КАЧЕСТВЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДЕЙСТВИЯ»

Калугина Т.В., к. филол. н., доцент

Крымский инженерно-педагогический университет

В статье исследуются прономинальные средства, используемые для выражения языкового смысла «образ, способ, качественная характеристика действия», с использованием ономастического подхода.

Ключевые слова: местоимение, прономинатив, ономастиология, языковой смысл, образ и способ действия.

Калугіна Т.В. ПРОНОМІНАЛЬНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ МОВНОГО СМІСЛУ «ОБРАЗ, ЗАСІБ, ЯКІСНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДІЇ» / Кримський інженерно-педагогічний університет, Україна

У статті досліджуються прономінальні засоби вираження мовного смислу «образ, засіб, якісна характеристика дії» із застосуванням ономасіологічного підходу.

Ключові слова: займенник, прономінатив, ономасіологія, мовний смисл, образ і засіб дії.

Kalugina T.V. PRONOMINAL MODES OF EXPRESSION OF LANGUAGE SENSE MANNER AND MODE OF PROCESS / Crimean engineer-pedagogical university, Ukraine

The author of the article investigates pronominal modes of expression of language sense manner and mode of process with using of onomasiological approach.

Key words: onomasiology; language sense; manner, mode and qualitative characteristic of process.

Местоимения неизменно находятся в ракурсе внимания языковедов. Это обусловлено особым положением местоимений в системе частей речи. Так как местоимения относятся к древнейшим слоям словаря, была выдвинута гипотеза о первичности местоимений по отношению ко всем другим классам слов. В. Гумбольдт считал, что местоимения должны быть первичными в любом языке [1, с.113–114].

Одни ученые считают местоимения особой частью речи (М.В. Ломоносов, А.Х. Востоков, А.Н. Гвоздев), другие отказывают им в самостоятельности и распределяют по знаменательным частям речи (А.А. Потебня, А.М. Пешковский, В.Н. Мигирин). В.В. Виноградов относит к местоимениям лишь предметно-личные и производные от них прономинативы. В «Русской грамматике-80» выделяется только один класс слов с местоименным значением – местоимения-существительные, которые рассматриваются в одном ряду с такими частями речи, как имена существительные, имена прилагательные, числительные, глаголы, наречия. Основанием для такого выделения является несовпадение категорий рода, числа и падежа у собственно существительных и соответствующих местоимений-существительных: «Эти собственно морфологические характеристики служат основанием для выделения местоимений-существительных в самостоятельную часть речи» [2, с. 531].

В XX веке местоимения стали рассматриваться как слова, объединенные указательной (и/или заместительной) функцией или денотативным статусом и лишенные собственного номинативного элемента значения (В.В. Виноградов, Е.В. Падучева). В.В. Виноградов отмечал, что местоимения «характеризуются неопределенностью вещественного значения корня-основы. В них отсутствует номинативное отношение к постоянным предметам, качествам, обстоятельствам. ... Они обладают такой субъективной растяжимостью своего содержания, которая делает их лексическое значение условным, всеобщим, как бы «беспредметным» [3, с. 260]. Е.А. Селиванова считает местоимения когнитивным каркасом русских частей речи и категоризации мира [4].

В русле идей В. Гумбольдта, Г.П. Павского, К.С. Аксакова лежит развиваемая в последние годы Н.Ю. Шведовой идея о местоимении как «языковом категоризаторе»: «В языке существует закрытая система слов, специально созданная для означения соответствующих понятий и их регулярных модификаций: именно таков класс местоимений...» [5, с. 6]. По мнению Н.Ю. Шведовой, язык создал стройную и весьма стабильную организацию слов, свободных как от функции именованья, так и от функции выражения всякого рода зависимостей либо оценок и специально предназначенных для означения глобальных понятий физического и ментального мира и тех смыслов, которые понятийно скрепляют разные уровни языка и тем самым придают ему качество естественной целостности.

Местоимения являются словами, через которые анализируются глобальные понятия бытия: «Языковой смысл – это самое общее понятие, первично означенное местоименным исходом, средствами местоимений сегментированное по троичному признаку "определенность – неопределенность – непредставленность (отсутствие, несуществование)" и материализуемое при помощи таких разноуровневых языковых единиц, семантика (языковое значение) которых включает в себя соответствующее понятие и объединяет все эти единицы в некое семантическое множество» [6, с. 32].

Н.Ю. Шведова отмечает в местоимениях совмещение функции указания с функцией обозначения глобальных понятий бытия: местоимение *кто* – существо одушевленное, *что* – предмет, все то, что обозначено языком через понятие предметности; *какой* – признак, открываемый или приписываемый, возникающий в течение или в результате процесса либо имманентно самовывяляющийся, *каков* и *каково* – признак сущностный, *чей* – принадлежность, *как* – способ или образ действия, *сколько* – количество, *насколько*, *сколь* – мера, *который* – признак по вычленяемости из множества, *где* – место, *куда* – направленное перемещение в пространстве с одного места на другое, *откуда*, *отколе* – направленное перемещение извне, из одного места в другое, *докуда* – предел, *когда* – время, *доколе* – предел временной, *зачем* – цель, предназначение, *почему*, *отчего* – причина, *делать* / *сделать* – любое действие или процессуальное состояние, непосредственно исходящее от субъекта, *делаться* / *сделаться* – любое действие или процессуальное состояние [6, с. 7]. Она вводит термин «местоименный исход»: «Местоименный исход – начало, вершина языкового смысла».

Близкую Н.Ю. Шведовой точку зрения высказывает Е.А. Селиванова, правда, без выделения местоимений глагольного происхождения: «Местоимения как когнитивно обеспечивающий частеречную систему каркас, как бы охватывающий ее, также не соотносятся со всеми частями речи, например, с

глаголом, но дискурсивно существуют в конструкциях (что делать? в какой мере?), сходных функционально с местоименными словами и служащих их аналогами» [4].

Концепцию Н.Ю. Шведовой поддерживает Ю.Л. Воротников: «Трактовка местоимений как «языковых категоризаторов» или «смысловых исходов», задающих систему опирающихся на них смысловых категорий, может стать основой для нетрадиционного описания смыслового строя русского языка, которое с небольшой долей метафоричности можно было бы назвать «Русской грамматикой смыслов»» [7, с. 48].

Мы соглашаемся с точкой зрения Е.Н. Сидоренко о необходимости признания за местоимениями особой роли в формировании языковых смыслов: «Появление в языке вопросительного местоимения свидетельствует не о том, что та или иная понятийная категория начинает формироваться, а о том, что она уже осознана носителями языка и вербализована на уровне синтаксиса или морфологии» [8, с. 18].

По мнению Г.А. Золотовой, основной задачей грамматики на современном этапе развития лингвистики становится объяснение смысловых, ситуативных, стилистических предпочтений говорящего, так как осмысление мира, отношение человека к другим людям выражается в избираемых им языковых и речевых средствах [9, с. 108]. Лингвистика языковых смыслов дает возможность показать взаимодействие языка и речи в речевой деятельности человека, в том числе в художественном тексте; перейти к вопросу о выборе говорящим равноуровневых смысловых средств, то есть, в конечном счете, к более глубокому познанию человеческой личности.

Цель статьи – проанализировать особенности выражения языкового смысла «образ, способ, качественная характеристика действия» прономинальными средствами.

Языковая система сегментирована по нескольким языковым смыслам, естественными категоризаторами которых являются вопросительные местоимения с различной грамматической соотносительностью. Как считает Ю.Л. Воротников, местоимения в любом языке представляют собой закрытую систему элементов, что позволяет исчислить все смысловые категории языка. Такой возможности другие подходы к описанию смысловой структуры языка не дают [10, с. 237].

Как известно, существует широкое и узкое понимание местоимений. В широком понимании местоимения – особая часть речи, обладающая категориальной соотносительностью с именами существительными, прилагательными, числительными, наречиями, безлично-предикативными словами, имеющая особый прономинальный способ отображения объективной действительности. В узком понимании к местоимениям относятся склоняемые именные слова, которые не называют предметов, их признаков и количества, а только указывают на них.

Мы используем широкое понимание местоимений, так как они отличаются от других частей речи по нескольким признакам. Первый – прономинальный способ отображения объективной действительности: за местоимениями не закреплено постоянное содержание; значение их переменное и зависит от контекста и ситуации. Второй – местоимения не имеют особого, свойственного только им категориального значения, отличных от других частей речи грамматических признаков. Они опираются на категориальные значения имени существительного, прилагательного, числительного, наречия и безлично-предикативного слова, имеют ряд общих с ними морфологических и синтаксических особенностей. Третий – высокий уровень абстракции, контекстуально-конситуативная конкретизация значения. Четвертый – общие синтаксические свойства прономинативного ряда.

По нашему мнению, теория номинации должна включать местоимения в широком смысле слова, так как они, по мнению большинства учёных (Н.Ю. Шведовой, Ю.Л. Воротникова, Е.В. Падучевой, З.Д. Поповой, А.С. Белоусовой, Е.Н. Сидоренко и других), являются естественными языковыми категоризаторами смысла и несут исходный смысл языковых множеств.

Явление, именуемое категориальным значением, в лингвистике еще недостаточно изучено, о чем свидетельствуют параллельные термины: обобщенно-грамматическое значение, общая семантика слова, категориально-морфологическое и категориально-синтаксическое значение и др. Само понимание термина неоднозначно, оно имеет широкое и узкое значение. В широком значении термина категориальным значением обладают не только знаменательные, но и служебные части речи. В узком значении термина *категориальное значение* – обобщенное лексико-грамматическое значение знаменательной части речи, определенным образом отражающее фрагмент реальной действительности или передающее различные отношения между предметами, явлениями реальной действительности. В таком понимании категориальные значения присутствуют только у знаменательных частей речи и представлены следующим образом: предметность (у имен существительных), признак предмета (у имен прилагательных), количество (у числительных), процесс (у спрягаемых глаголов), состояние (у безлично-предикативных слов).

Местоимения не имеют собственного, отличного от других частей речи, категориального значения; они объединяют категориальные значения нескольких частей речи: имени существительного (*я, кто, что-то,*

это, никто), прилагательного (*какой, такой, ничей, всякий* и др.), числительного (*сколько, столько, несколько* и др.), наречия (*где, куда, откуда, никак, так, поэтому, почему-то* и др.), безлично-предикативных слов (*каково, таково*).

В нашей работе используется термин «категориальное значение» в узком понимании термина. Категориальное значение – атрибут только знаменательных частей речи. Местоимения в целом как часть речи объединяют категориальные значения нескольких частей речи, разделяясь на разряды по категориальной соотносительности. Местоимения имеют высокую степень изменяемости категориального значения, что, по нашему мнению, позволяет им переходить в разные части речи и контаминанты.

Анализ местоимений позволил профессору Е.Н. Сидоренко выделить два основных компонента в семантике прономинативов: категориальное значение, совпадающее со значением одной из знаменательных частей речи, и индивидуальное разрядовое значение.

Е.Н. Сидоренко также предложила семантическую классификацию местоимений, построенную с учетом категориальной соотносительности местоимений с неместоименными знаменательными частями речи и иерархии взаимоотношений разрядовых значений. В этой классификации прономинативы распределяются следующим образом: 1) вопросительные, 2) указательные, 3) неопределенные, 4) отрицательные, 5) обобщающе-выделительные.

Поскольку в области местоимений отмечается как полисемия, так и омонимия, возникает необходимость в их разграничении. Полисемичными являются местоимения, имеющие несколько значений. Омонимами являются местоимения, имеющие тождественный звуковой комплекс, но категориально соотносительные с разными частями речи или относящиеся к разным семантическим разрядам. В связи с полисемией и омонимией в сфере местоимений необходимо ответить на вопрос, все ли вопросительные местоимения являются категоризаторами языковых смыслов. Согласимся с мнением Е.Н. Сидоренко, что категоризаторами языковых смыслов являются только стилистические нейтральные вопросительные прономинативы в основном значении (если слово полисемично или представляет собой омоним) [11, с. 32].

В структуре языка и в семантической классификации вопросительные местоимения занимают особое положение, так как в своем первом значении являются категоризаторами языковых смыслов: *кто* обозначает категориальное значение лица, *что* – предмета, *какой, чей, каков* – признака предмета, *как, где, куда, откуда, когда, зачем, почему, насколько* – признака признака, *сколько* – количества, *каково* – состояния лица или окружающей среды. Вопросительные местоимения используются при морфологическом разборе частей речи и при синтаксическом разборе членов предложения. Они организуют нашу речь, являясь средством ведения диалога между людьми. Они связывают субъект с неизвестной для него стороной действительности. В ответном высказывании должен быть представлен такой же языковой смысл, как и в вопросительном местоимении.

Традиционно главным семантическим признаком местоимений считают указательность. Однако местоимение *как* не содержит указательного значения. Оно относится к семантическому разряду вопросительных местоимений. Общим для разряда является использование в акте коммуникации при выяснении различных сторон объективной действительности.

Зачастую в этом разряде объединяются вопросительные и относительные местоимения, в результате чего выделяют вопросительно-относительные местоимения. В отличие от вопросительных местоимений, относительные не запрашивают информацию, а служат для связи придаточных частей сложноподчиненных предложений, поэтому являются самостоятельным семантико-функциональным классом слов.

Как употребляется в нескольких значениях, то есть является полисемичным словом – вопросом об образе и способе действия, о качественной характеристике процесса, о причине, о состоянии.

Основное значение вопросительного местоимения *как* – вопрос об образе и способе действия: *Очевидно, это понятие было как-то связано с ветром. Но как?* (К. Паустовский); *Как начинается бора?* (К. Паустовский); *Как рождается замысел?* (К. Паустовский); *Но как они попали на лед?* (К. Паустовский).

Во всех значениях *как* соединяется с глаголами подчинительной связью по способу примыкания. Так как по категориальной соотносительности *как* совпадает с наречиями образа и способа действия, то, как и наречия, является неизменяемым словом.

В сочетании с глаголами *называться, зваться, звать*, и именами существительными *имя, фамилия, отчество как* может употребляться в качестве вопроса с номинативным значением: – *Вы знаете, как это называется?* – спросил меня Юрин и показал на песчаную зыбь (К. Паустовский). – *Как вас зовут, девушки?* – спросил Андерсен (К. Паустовский). *Кто вы такой и как ваше имя?* (К. Паустовский).

В 17-томном академическом словаре отмечено 6 основных значений, при этом выделены лексические омонимы, например: *Кривицкий подошел к технику: – Ну, Морозов, как давно ты отдыхаешь?* [= насколько] (Д. Гранин). *Лиза, ты знаешь, Андрей ведь назначен к нам начальником лаборатории: – Как это получилось, Андрей?* [= каким образом] (Д. Гранин) и т.д.; функциональные омонимы, например: *Иной раз ухватить сказанное – как заработать пайку хлеба, даже больше* [сравнительный союз] (А. Приставкин); ... *а Поле почему-то ужасно как понравилось, что вот, лесной профессор, а сидит без дров!..* [усилительная частица] (Л. Леонов) и под.

Отметим, что прономинатив **как** может использоваться в качестве вопроса о состоянии: **Как? Как ты? Как дела?** Например: – *Ну что, как?* – *спросил Лобов. – Выстрел в сердце* (К. Паустовский).

Прономинатив *как* мы рассматриваем с позиций широкого понимания термина «местоимение», то есть с включением так называемых «местоименных наречий». Характерным признаком местоимений является прономинативный способ отражения окружающей действительности. На семантическом уровне местоимение *как?* входит в разряд вопросительных местоимений и выполняет коммуникативную функцию запроса об определенной информации. Вопросительное местоимение *как?* имеет разные значения, а также ряд функциональных омонимов. Для ономазиологического ряда со значением образа, способа, качественной характеристики процесса категориальным является местоимение *как* с таким же категориальным грамматическим значением и вопросительной семантикой.

На морфологическом уровне местоимение *как?* категориально соотносительно с наречиями и выступает категориальным морфологическим вопросом наречий. Кроме того, оно является условным началом местоименного ряда (термин Е.Н. Сидоренко), то есть совокупности прономинативов разных семантических разрядов, объединенных общей денотативной основой (*как?* – *так, как-то, как-нибудь, как-либо, кое-как, никак, всяко, по-всякому, иначе*) [11, с. 20].

На синтаксическом уровне местоимение *как?* является синтаксическим учебно-исследовательским вопросом обстоятельств образа, способа и качественной характеристики процесса. Приведем примеры: *Таксист (как?) мрачно, (как?) уже выходя из терпения, притормозил возле нашего трехэтажного дома* (А. Алексин).

На ономазиологическом уровне местоимение *как?* является основным категоризатором языкового смысла «образ, способ и качественная характеристика процесса». Вопросительные местоимения, по мнению Е.Н. Сидоренко, выступают «в качестве единиц, аккумулирующих в себе информационную энергетику ответных местоимений и всех средств, выражающих данный языковой смысл [11, с. 28–29]. Дополнительными смысловыми категоризаторами выступают лексии *каким образом?*, *каким способом?*, которые более конкретно представляют семантику «образа, способа действия».

Н.Ю. Шведова относит местоимение *как* к исходным, сегментирующим языковой смысл по признаку «определенности – неопределенности – непредставленности (незнания, несуществования)» [6, с. 12]. Ближайшими к местоименному исходу она считает слова с размытой, «полуместоименной» семантикой: *по-моему, по-твоему, иначе, по-иному, каким образом* [6, с. 25].

Различные семантические разряды местоименного ряда с исходным прономинативом **как** по-своему выражают языковой смысл «образ, способ, качественная характеристика процесса».

Вопросительное местоимение *как* служит средством запрашивания информации об образе, способе, характеристике действия. Например: **Как рождается замысел?** (К. Паустовский). *Он сжал голову ладонями и задумался: как быть с дуэлью?* (К. Паустовский). *Неужели ты скажешь: как он мог писать так спокойно и рассудительно, зная, что больше меня не увидит?!* (К. Паустовский). – *А как же, Виктор Петрович, – спросил Щедрин и проглотил слюну: во рту был привкус меди, – как они могли всплыть и дать радио о помощи?* (К. Паустовский). *А как бывало у старинных художников?* (К. Паустовский). *И как это вообще начинается?* (К. Паустовский). *Лучше всего об этом времени сказал сам Пушкин. – Как? – спросила Мари. – Что он сказал?* (К. Паустовский).

Местоименно-союзный контаминант *как* (относительное местоимение) является средством связи частей сложноподчиненного предложения, передавая значение образа, способа, характеристики действия в придаточной части: **Как видеть, как воспринимать свет и краски – этому могут научить нас художники** (К. Паустовский). *Разберемся в нескольких видах дождя, чтобы понять, как оживает слово, когда с ним связаны непосредственные впечатления, и как это помогает писателю безошибочно им пользоваться* (К. Паустовский). *«Но и ты ведь тоже сам лезешь», – подумал Щедрин и начал вспоминать, как он попал на войну. Нет, конечно, он пошел не сам, его взяли* (К. Паустовский).

Так. Собственно-указательное местоимение **так** используется для указания на образ действия: *Смена времен года на Черном море идет так – зима, весна, лето, вторая весна (в сентябре и октябре) и снова зима* (К. Паустовский). *Для меня эта надпись звучит примерно так: «В память тех, кто одолевал и будет одолевать это море»* (К. Паустовский). **Так** мне хотелось думать, и **так** я думал (К. Паустовский).

Местоимения *как-то*, *как-либо*, *как-нибудь*, *кое-как* образуют сферу неопределенности, противопоставленную определенному называнию при помощи номинативных частей речи: *Очевидно, это понятие было как-то связано с ветром* (К. Паустовский). Слово *как-то* может быть синонимично однажды и не иметь значения неопределенной характеристики образа действия: *Передавали, что в 1814 году, после занятия Парижа, он сидел как-то в одном парижском кабаке* (К. Паустовский).

Как-нибудь. Помимо свободного употребления, входит в синтаксически связанные сочетания *как-нибудь в другой раз*, *как-нибудь другим манером*: *А что касается страха... – старик усмехнулся, – что касается страха, то об этом мы поговорим как-нибудь в другой раз за кружкой пива* (К. Паустовский). – *Ну, как-нибудь другим манером, а все-таки сжили со света...* (К. Паустовский).

В ходе исследования мы пришли к следующим выводам. Прономинативы, категориально соотносительные с наречиями образа, способа и качественной характеристики действия, являются нерасчлененным средством выражения соответствующего языкового смысла. К ним относятся вопросительные (*как*), указательные (*так*), относительные (*как*), неопределенные (*как-то*, *как-нибудь*, *как-либо*, *кое-как*) прономинативы. Местоимение *как* используется для синтаксической категоризации обстоятельств образа, способа и качественной характеристики действия (на синтаксическом уровне) и для морфологической категоризации наречий образа, способа и качественной характеристики действия и деепричастий (на морфологическом уровне). В дальнейшем исследовании нуждается соотношение прономинативных и номинативных средств выражения языкового смысла, омонимия местоимений и наречий или образование наречий от местоименных корней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1984. – 398 с.
2. Русская грамматика / Под ред. Н. Ю. Шведовой. – Т. 1. – М. : Наука, 1980. – 783 с.
3. Виноградов В. В. Русский язык: (грамматическое учение о слове) / В. В. Виноградов. – Изд. 2-е. – М. : Высш. шк., 1972. – 614 с.
4. Селиванова Е. А. Когнитивно-функциональный аспект русских частей речи / Е. А. Селиванова // Вісник Черкаського університету. Сер. філолог. наук. – 2002. – Вип. 29. – С. 3–14.
5. Шведова Н. Ю., Белоусова А. С. Система местоимений как исход смыслового строения языка и его смысловых категорий / Н. Ю. Шведова, А. С. Белоусова. – М. : Институт русского языка РАН, 1995. – 120 с.
6. Шведова Н. Ю. Местоимение и смысл. Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства / Н. Ю. Шведова. – М. : Азбуковник, 1998. – 176 с. (38 схем).
7. Воротников Ю. Л. Местоимения как «языковые категоризаторы» / Ю. Л. Воротников // Филологические науки. – 2001. – № 5. – С. 42–49.
8. Сидоренко Е. Н. Местоимения в русистике II половины XX века / Е. Н. Сидоренко // Система і структура східнослов'янських мов: Сучасні тенденції розвитку слов'янських мов : збірник наукових праць / Редкол.: В. І. Гончаров та ін.. – К. : Тов-во «Знання України», 2003. – С. 16–20.
9. Золотова Г. А. Грамматика как наука о человеке / Г. А. Золотова // Русский язык в научном освещении. – 2001. – № 1. – С. 107–113.
10. Воротников Ю. Л. Языковой смысл – «вещь ли это настоящая?» / Ю. Л. Воротников // X конгресс Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Русское слово в мировой культуре. – СПб., 30 июня–5 июля 2003 г. Пленарные заседания: Сб. докладов. – Т. 1. – СПб. : Политехника, 2003. – С. 233–238.
11. Сидоренко Е. Н. Языковые смыслы и ономаσιологические средства их выражения [монография] / Е. Н. Сидоренко. – Симферополь: КРП «Издательство «Крымучпедгиз», 2008. – 128 с.

УДК (81+82)=161.1:371.3 (477)

ИДИОМАТИКА МОЛОДЕЖНОГО СЛЕНГА (НА МАТЕРИАЛЕ СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНКЕТИРОВАНИЯ)

Колтуцкая И.А., к. филол. н., доцент

Волинский национальный университет имени Леси Украинки

Статья посвящена проблеме молодежного сленга как открытой динамической социальной подсистемы языка. Материалом для анализа служат данные, полученные в ходе социолингвистических исследований 2008-2010-х годов. Основное внимание уделяется тематическим группам и семантическим характеристикам фразеологических единиц молодежного сленга.

Ключевые слова: молодежный сленг, идиоматика, фразеологическая единица, тематическая группа, фразеологическое клише.

Колтуцька І.А. ІДИОМАТИКА МОЛОДІЖНОГО СЛЕНГУ (НА МАТЕРІАЛІ СОЦІОЛІНГВІСТИЧНОГО АНКЕТУВАННЯ) / Волинський національний університет імені Лесі Українки, Україна.

Статтю присвячено проблемі молодіжного сленгу як відкритої динамічної підсистеми мови. Матеріалом для аналізу служать дані, отримані у ході соціолінгвістичних досліджень 2008-2010 років. Основну увагу приділено тематичним групам та семантичним характеристикам фразеологічних одиниць молодіжного сленгу.

Ключові слова: молодіжний сленг, ідіоматика, фразеологічна одиниця, тематична група, фразеологічне кліше.

Koltutskaia I.A. IDIOMATICS OF A YOUTH SLANG (ON THE MATERIAL OF SOCIAL LINGUISTIC QUESTIONING) / Volyn National University named after Lesya Ukrainka, Ukraine.

Article is devoted to the problem of a youth slang as open dynamic social subsystem of language. As a material for the analysis the data received in a course social linguistic of researches of 2008-2010 serves. The basic attention is given to lexical sets and semantic characteristics of phraseological units of a youth slang.

Key words: a youth slang, idiomatics, phraseological unit, a lexical set, a phraseological cliché

Индустриально развитое общество современной, информационной, эпохи относится к динамичному, быстро изменяющемуся типу, потому и язык, особенно его словарный состав, – очень подвижен. В результате в течение жизни одного поколения его лексикон претерпевает серьезные изменения не только в смысле увеличения или уменьшения объема, но и в смысле замены целых блоков слов и выражений другими, возможно, близкими по значению, но иными по форме. Кроме того, общество представляет подвижную систему, включающую в себя множества субкультурных образований (профессиональных, территориальных, статусных и т.д.), каждое из которых обладает собственной специфической лексикой, собственным сленгом. При этом следует отметить, что субкультуры не являются абсолютно замкнутыми, изолированными образованиями, и любой современный человек принадлежит одновременно сразу к нескольким субкультурам. Это приводит к тому, что субкультурные сленговые языки не являются «закрытыми», используемыми и понятными лишь узкому кругу людей, входящих в конкретную культуру, а проникают и взаимодействуют с так называемым литературным языком, либо обогащая, либо засоряя последний.

Изучение и систематизация структурно-функциональных характеристик молодежного сленга обусловлена объективной необходимостью глубокого научного анализа данного феномена как важного социолекта сложной языковой ситуации в Украине. Целью данной работы является анализ идиоматики молодежного сленга. Под идиоматикой здесь понимается совокупность устойчивых выражений молодежного сленга, статус которых с позиций традиционной фразеологии определить довольно сложно. Объектом анализа стали вербализированные особенности языкового кода представителей различных молодежных объединений и студентов, полученные в ходе исследования, проведенного на кафедре русской филологии ВНУ имени Леси Украинки в 2006 – 2010 годах. Основой исследовательского материала стал реальный речевой дискурс носителей языка – 378 представителей русскоязычных неформальных молодежных объединений и 80 студентов-русистов ВНУ имени Леси Украинки. Материал был получен методом анкетирования; при анализе были использованы такие приёмы, как наблюдение, сравнение, сопоставление, обобщение, классификация анализируемого материала, интерпретация. Респондентами в социолингвистическом эксперименте 2006-2008 г. были молодые люди от 16 до 26 лет, проживавшие в то время в г. Евпатория, г. Симферополь, г. Севастополь (АР Крым), г. Луцк (Волинская обл., Украина).

Все опрошенные указали, что владеют украинским языком, однако в общении используют преимущественно русский. Большая группа респондентов (60%) имела незаконченное высшее образование; 25% – высшее образование; 15% – среднее специальное. В 2009-2010 гг. предметом анализа явился речевой дискурс 78 студентов-билингвов, от 16 до 23 лет, обучавшихся на специальности

«Русский язык и литература» в Волынском национальном университете имени Леси Украинки (г. Луцк, Украина), назвавших родным языком – украинский, языком обучения – русский. Родители 21% опрошенных живут в городах, 79 % – в сёлах Волынской, Ровенской, Тернопольской, Львовской областей. Таким образом, исследование представляет своеобразный «срез» языкового кода молодых людей, билингов, западного и южного регионов Украины.

В целях решения поставленных исследовательских задач работы авторами была разработана анкета-вопросник, включающая несколько блоков заданий.

Структура анкеты

- I. Первый блок – социологическая часть анкеты, содержащая вопросы социодемографического и биографического характера об информанте (такие как: пол, возраст, национально-языковая принадлежность, профессиональный статус, культурно-образовательный уровень и другие). Важной частью данного цикла вопросов является языковая самоидентификация респондентов.
- II. Второй блок, как и все последующие, составляют собственно лингвистическую часть анкеты (на основе приведенных вопросов проводилось исследование и подводились итоги). Данный цикл включает самооценку языкового социокода респондента.
- III. Третий цикл вопросов затрагивает проблемы употребления анкетированными ненормативных элементов, что дало возможность оценить культуру языка респондентов.
- IV. Четвертый цикл отображает самооценку факторов языковой культуры личности. Этот блок вопросов помог четко очертить круг возможных собеседников опрошенных, их влияние на респондентов, обрисовывает общую картину возможных факторов влияния на формирование языкового кода молодежных неформальных объединений.
- V. Пятый и шестой циклы вопросов анкеты представляют тест на реализацию языковой способности опрошенных, что позволяет определить уровень языковой креативности испытуемых.

Таким образом, часть вопросов анкеты представляла тест на реализацию языковой способности опрошенных в идиоматике, составляющей одну из важных частей современного молодежного сленга.

Термин «сленг» имеет продолжительную и сложную историю формирования. В научных исследованиях можно встретить следующие образные определения данного понятия: «язык, который засучивает рукава, плюет на ладони, принимается за работу» (американский поэт Карл Сендберг), «нецензурная речь», «язык нижних слоев безграмотных и непутевых людей», «поэзия простого человека» и под. [цит. по 10, с. 40]. В этих примерах идет речь о разновидностях языка с завышенной экспрессией, языковой игрой. Среди научных дефиниций сленга следует выделить такие, которые охватывают основную суть явления. Так, словарь О. Ахмановой дает два определения термина «сленг»:

1. разговорный вариант профессиональной речи;
2. элементы разговорного варианта той или другой профессиональной либо социальной группы, которые, проникая в литературный язык или вообще в речь людей, не имеющих прямого отношения к данной группе лиц, приобретают в этих разновидностях языка особую эмоционально-экспрессивную окраску, особую лингвостилистическую функцию [1, с. 419].

Лингвистический энциклопедический словарь также фиксирует два основных значения термина:

1. то же, что и жаргон;
2. совокупность жаргонизмов, которые составляют слой разговорной лексики, что отображает грубовато-фамильярное, иногда юмористическое отношение к предмету речи [9, с. 461].

Другие акценты в определении понятия «сленг» находим в работах И.Р. Гальперина [4], К. Косцинского [8], Т. Друма [5], и многих других. Леся Ставицкая указывает, что «важным социально-прагматическим аспектом сленга является его использование в неофициальных ситуациях устного общения» [10, с. 41], т. е. им могут пользоваться без вреда для своей языковой репутации образованные люди, если они близко знакомы друг с другом, вместе работают, имеют общие интересы и т. д. В то же время исследовательница говорит о существующих территориально-региональных отличиях сленга. Полиэтнический характер Украины, культурные традиции того или иного региона, характер языковых контактов накладывают отпечаток на социалингвальный образ в целом и молодежный сленг в частности [10, с. 41].

Молодежный сленг имеет целый ряд особенностей и отличий от других видов жаргонов и сленгов, к числу которых, прежде всего, следует отнести быструю изменчивость, объясняемую непрекращающимся «приходом» в молодежь подрастающих детей и «уходом» из нее во взрослую жизнь. Собственно, осознанная языковая и социальная корпоративность отличает молодежный жаргон от детского сленга, – считает Л. Ставицкая [10, с. 163], подчеркивая, что молодежный сленг среди других социальных

стратумов является едва ли не самой сложной языковой структурой, поскольку соединяет все другие страты с неперменной печатью группового, индивидуального языкового творчества и «возрастного» языкового вкуса [10, с. 190].

Особенно ярко повышенная метафоричность, экспрессивность проявляется в идиоматике. В реакциях респондентов студентов-русистов, представляющих западный регион, чаще встречались смешанные, суржиковые, ФЕ, связанные, очевидно с более выраженной интерференцией: *хоть греблю гати, прыгать в гречку* и т.д. Однако такие реакции носят единичный характер: анкетирование проводилось в аудитории (официальная обстановка учебного заведения), вопросы анкеты были сформулированы на русском языке.

В ответах респондентов прослеживаются следующие наиболее объёмные тематические группы фразеологических единиц (ФЕ), характеризующиеся широкой внутренней вариативностью:

I. ФЕ со значением «состояния» / «длительного занятия»:

все в кайф (в жилу, по приколу), *всё ништяк* (всё пучок), *оттягиваться в полный рост* – удовольствие; *всё не в кайф*, *морщить колени*, *хочется склеить ласты* – напряжение; *только шнурки поглажу* (валенки зашнурую, уши накрахмалю) – нежелание что-либо делать; *давить блох*, *пинать балду* – бездельничать; *лепить горбатого* – притворяться, *стоять на стреме* – сторожить, охранять, *выпускать пар* – эмоционально разряжаться, *ежиков пасти* – заниматься чепухой, глупостями, *как трусы без резинки* – быть свободным от чего-либо.

Отдельная группа ФЕ выражает состояния алкогольного и наркотического опьянения: *глаза в пучок*, *пьян*, *как сто китайцев*, *сидеть на игле*, *забить косяк*, *включить автопилот* (в значении «прикидываться трезвым, двигаться машинально») и др.

II. ФЕ, выражающие оценку (преимущественно резко негативную):

1) поступков и поведения окружающих: *креза покатила*, *маразм крепчал*, *крышу сносит или срывает*, *башию сносит или срывает*, *крыша улетает или уезжает*;

2) интеллектуальных способностей кого-либо: *здравствуй*, *дерево* (чайник, зеленый), *квадрат в квадрате*, *синдроме даунито*.

III. Фразеологические единицы со значением действия, поступка:

оформить (рисовать) *биксу*, *ботва посеялась* – началось что-либо неважное; *вкурить идею* (двигать идею), *звездюлей навешать* – побить кого-либо, *кашель нажить* – простудиться, *коня привязать* – сходить в туалет, *отправлять за ворота* – исключать из училища, университета, *потусоваться в тамбуре* – стоять с кем-либо на лестничной клетке и др.

Характерной лексико-семантической особенностью сленговых ФЕ является внутриструктурная энантиосемия: *туши свет и стройся* (реже – *туши свет*, *кидай гранату*) – ФЕ для выражения и восторга, и ужаса: *полный абзац* – и радость от кого-то, чего-то, и разочарование от неудачи, *прикольный пацан* (девка) – ФЕ для выражения как позитивного, так и негативного отношения к представителю противоположного пола.

Большая часть фразеологических оборотов образована на метафорической транспозиции свободных сочетаний: *забить стрелку* – назначить встречу на определенное время в определенном месте; *перевести стрелку* – свалить вину на другого; *чесать грудь табуреткой* – напряженно искать решение проблемы и др.

Чрезвычайно активна гипербола, особенно у ФЕ со значением «состояние человека»; *глаза в пучок*, *до потери пульса*, *ходить на ушах*.

Активность гиперболы особо проявляется в тех случаях, когда функция осуществлялась при помощи лексического перифраза:

ошибочно сделанные с нарушением технологии изготовления (представители враждебных субкультур); *танк с картошкой фри* (полный человек); *"Сеть бесплатных туалетов по всему миру"* (фаст-фуд); *"Китайский ширпотреб"* (магазин бытовой техники); *"4 мегабита в кофе"* (Интернет-кафе); *торпеда для легких* (сигарета); *«Костер – и гори оно все ярким пламенем»* (банк); *«Гнилье – дешево и сердито»* (продуктовый супермаркет); *"Склеп конца 19 ст."* (бутик); *«Куриная лапа»* (полиграфическая фирма); *«Не ходи сюда – ограбят»*, *«Школа гениев»*, *«Ключ к знаниям»* (частная школа); *«Чудо катафалк»* (лекарственный препарат); *«Печень в шоке»* (фирменное блюдо); *"Языкатыя – Хвеська"* (рекламное агентство).

В целом идиоматика молодежного сленга характеризуется яркой экспрессивностью, нестандартностью, проявляет незаурядную «языковую креативность» носителей. Интересна в этом плане ФЕ *купи себе эРГэЗэМ* (ручную «губозакатывательную» машинку) – пожелание перестать мечтать и надеяться на

несбыточное. Таким способом предлагается «закатать губы» (в противовес фразе *раскатать губы* – «размечтаться»).

Важную роль в сленговом дискурсе играют специальные словосочетания-маркеры, выполняющих функцию своеобразных коммуникативных клише и кодировок, скрывающих смысл беседы от непосвященных: *сэконд хэнд* (*second hand – married man*) – женатый мужчина, *Чарльз Дарвин* – сам такой; *жить на аске* (от англ. *ask* – спрашивать).

В ходе анкетирования и, особенно, в процессе наблюдения над дискурсом устного общения молодежи нами обнаружено значительное количество тавтологических клише: *базар базарить* (*базл-базлать*) (в значении «беседовать», «беседа», «непринужденный разговор»); *динамо динамит* (в значении «не сдерживать обещание»); *рулить руль* («руководить», «нравиться», «складываться благополучно»).

В молодежном сленге функционируют и свои пословицы и поговорки: *жадность фраера погубит* – не следует жадничать; *не спи – замерзнешь* – надо взбодриться; *прошла любовь, завяли помидоры, между нами – дохлый бобик* – разрыв отношений.

Как видно, ядром идиоматики молодежного сленга являются ФЕ с ярко выраженной сниженной разговорно-просторечной окраской. Общеупотребительные ФЕ составляют периферию идиоматики молодежного сленга (ок.12%): *выйти сухим из воды*, *прийти в телячий восторг*, *наломать дров*, *приказать долго жить*, *ищи ветра в поле*, *быть на седьмом небе* и др.

Идиоматика молодежного сленга, представленная в реакциях наших респондентов, – это открытая языковая подсистема стилистически сниженных лексических и фразеологических единиц, выполняющих оценочную, экспрессивную, репрезентативную, коммуникативную и другие функции. Предметом отдельного рассмотрения должны стать психолингвистические особенности молодежного сленга, о носителе которого принято говорить как о личности двуязычной, а о соответствующем словоупотреблении – как об особом влиянии двуязычия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 607 с.
2. Балла О. Молодость: завершённый проект / О. Балла // Знание – сила. – 2007. – №1. – С. 46–52.
3. Бондалетов В. Д. Социальная лингвистика / В. Д. Бондалетов. – М. : Просвещение, 1987. – 159 с.
4. Гальперин И. Р. О термине «сленг» / И. Р. Гальперин // Вопросы языкознания. – 1956. – №6. – С. 107–114.
5. Друм Т. Сленг: погляд зсередини / Т. Друм // Дивослово. – 1998. – №12. – С. 59–60.
6. Колтунова М. В. Что несет с собой жаргон / М. В. Колтунова // Русская речь. – 2003. – №1. – С. 48–50.
7. Коротенький словничок сучасного молодіжного сленгу // Політика і культура. – 2002. – №31 (162). – С. 43.
8. Косцинский К. Существует ли проблема жаргона? / К. Косцинский // Вопросы литературы. – 1968. – №5. – С. 181–191.
9. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
10. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг: соціальна диференціація української мови / Л. Ставицька. – К. : Критика, 2005. – 464 с.
11. Ставицька Л. Короткий словник жаргонної лексики української мови: містить понад 3200 слів і 650 стійких словосполучень / Л. Ставицька. – К. : Критика, 2003. – 336 с.
12. Ставицька Л. Про взаємодію жаргону і сленгу / Л. Ставицька // Українська мова та література. – 2000. – №15. – С. 7–8.
13. Химик В. В. Поэтика низкого, или Просторечие как культурный феномен / В. В. Химик. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2000. – 272 с.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ В ПИСЬМЕ КАК ЭЛЕМЕНТ СОВРЕМЕННОГО ДИСКУРСА ГАЗЕТЫ

Куварова Е.К., к. филол. н., доцент

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

Анализируются связанные с условиями эпистолярного общения способы языковой репрезентации адресанта и адресата в письме как элементе современного газетно-публицистического дискурса.

Ключевые слова: письмо, адресант, адресат, обращение, подпись.

Куварова О.К. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОМУНІКАТИВНОЇ СИТУАЦІЇ В ЛИСТІ ЯК ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОГО ДИСКУРСУ ГАЗЕТИ / Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

Проаналізовано пов'язані з умовами епістолярного спілкування способи мовної репрезентації адресанта й адресата в листі як елементі сучасного газетно-публіцистичного дискурсу.

Ключові слова: лист, адресант, адресат, звертання, підпис.

Kuvarova O.K. REPRESENTATION OF COMMUNICATIVE SITUATION IN A LETTER AS ELEMENT OF MODERN PUBLICISTIC DISCOURSE / Dnipropetrovsk National University named after Oles Honchar, Ukraine

The article deals with methods of linguistic representation of sender and addressee in a letter as element of modern publicistic discourse.

Key words: letter, sender, addressee, appeal, signature.

С тех пор, как возникла письменная форма коммуникации людей, в случае, когда непосредственное общение оказывалось по тем или иным причинам невозможным, в качестве средства передачи информации использовалось письмо, пересылаемое по различным каналам связи, от гонцов до регулярной почты и Интернет-коммуникации. При этом самое разнообразное, практически ничем не ограниченное содержание в письмах облекается в достаточно чётко регламентированную форму, предполагающую присутствие таких типичных элементов, как обращение к адресату, подпись, индекс времени и места написания, этикетные формулы приветствия и прощания. Состав и лексическое наполнение этих формальных элементов могут варьироваться, тем не менее они представляют собой целостный комплекс, содержащий некий минимум сведений о коммуникативной ситуации, необходимых при отсутствии аудио- и визуального контакта. Типичные эпистолярные формулы в разной степени коррелируют с языковыми формами этикета непосредственного общения. Скажем, оговаривать место и время общения при устном диалоге, как правило, нет надобности, в то время как информация о месте и времени написания письма существенна для адресата и часто помещается перед текстом послания. Общество выработало свои формулы приветствия для устного общения, но они не всегда сопровождаются обращением к адресату; при встрече можно просто сказать: «Добрый день!» или «Привет!», а вот в письме формулы приветствия, как правило, сопутствуют обращению. Если коммуниканты знакомы, то при непосредственном контакте им не нужно называть себя; в письме же подпись обязательна, хотя и может редуцироваться до инициалов, если они позволяют опознать адресанта.

Ещё в античную эпоху авторы риторических трактатов, характеризуя эпистолярный стиль, отмечали, что в письме наиболее полно, по сравнению с другими видами текстов, проявляется характер пишущего, запечатлевается его образ [2, с. 273]. О том, что эпистолярный текст является своеобразным зеркалом языковой личности, пишут и современные исследователи, рассматривая в качестве одного из существенных факторов, влияющих на характер репрезентации личности и её мировоззрения, жанр письма [1, с. 19; 3, с. 9; 4, с. 18; 5, с. 141]. Можно предположить, что характер сведений о себе, сообщаемых автором письма, зависит от целого ряда коммуникативных условий, таких, как степень институциональности дискурса, интенции адресанта, отношения между участниками общения. Так, например, вполне естественно указать свою должность, учёную степень, звание в официальном или частно-деловом письме, а вот в частном письме это, скорее всего, окажется неуместным. Даже ограничения, налагаемые на сообщение данных о себе, в письмах разных жанров неодинаковы: указывать свой возраст, образовательный уровень, род занятий, социальный статус, место рождения и тому подобные сведения в частном письме обычно не приходится, поскольку они известны адресату, а в официальном письме эта информация будет лишней, если она не связана с предметом общения. Однако есть и такие ситуации, когда в переписку вступают малознакомые люди, и в этом случае сообщение достаточно полной и достоверной информации об адресанте существенно для адресата и в конечном счёте может повлиять на достижение цели общения. К числу таких ситуаций относится публикация в газете читательских писем.

Мы попытались проанализировать способы языковой репрезентации автора и адресата в письме как элементе газетно-публицистического дискурса. Объектом данного исследования являются письма читателей еженедельной газеты «2000», опубликованные на её страницах в 2005–2010 гг. под рубриками: «Письмо в тему», «Из писем», «Нам пишут», «Нам пишут и звонят», «Читатель – газета», «Реалии», «Социум», «Амплитуда», «Нация». Специфика авторства таких писем определяется тем обстоятельством, что при публикации они обычно редактируются журналистом. При этом журналист становится своего рода безымянным соавтором, определяющим степень значимости информации, достоверности фактов и на этом основании производящим отбор сведений, которые дойдут до читателя газеты, а также во многих случаях делающим стилистическую правку текста. Журналист также снабжает текст письма заголовком. Автор письма в газету – это, как правило, человек с активной жизненной позицией, имеющий устойчивые и осознанные политические взгляды, наблюдательный, критически мыслящий, владеющий социально-политической лексикой. Это достаточно образованный и начитанный человек, языковая личность которого проявляется в использовании фразеологизмов, крылатых слов, цитат, языковой игре, текстовых реминисценциях типа: *«Индустриальная, интеллектуальная держава Украина, куда катишься ты, дай ответ!»* («2000», 09.09.2005, F6). Письма в газету посвящены общественно важным вопросам и органически встраиваются в дискурс данного печатного издания, развивая темы, освещаемые профессиональными журналистами, или полемизируя с их мнениями.

Адресат писем в газету неоднороден. Обычно письмо адресовано редакции, как правило, не персонифицированной, и обретает первого читателя в лице одного из сотрудников газеты, неизвестного автору. В большинстве случаев, если запрет на публикацию не оговаривается в тексте письма, оно может быть напечатано, и тогда адресат расширяется до состава читателей газеты в целом. Множественность и неопределённость круга адресатов делает в большинстве случаев бессмысленным обращение к конкретному лицу или группе людей, поэтому данный, казалось бы, обязательный атрибут письма, который, как можно предположить, имеется в исходных текстах, отсутствует в большинстве текстов опубликованных. В 20% рассмотренных нами писем присутствует обращение к редакции: *«Уважаемая редакция газеты „2000“!»* («2000», 14.10.2005, E3), *«Уважаемая редакция!»* («2000», 14.10.2005, B4), *«Уважаемая редакция уважаемой газеты!»* («2000», 19.08.2005, C5), *«Уважаемая редакция „2000“!»* («2000», 08.07.2005, A4), *«Многоуважаемые коллеги по идеологическому фронту!»* («2000», 17.12.2010, F6), *«Газетчики!»* («2000», 17.12.2010, F6). Некоторые письма содержат обращение к конкретному журналисту, чья статья стала стимулом для отклика: *«Уважаемая Лидия Михайловна»* («2000», 23.09.2005, F6), *«Геннадий»* («2000», 09.09.2005, F6), *«Уважаемый С. Кичигин»* («2000», 17.12.2010, F7) – или к автору ранее опубликованного письма: *«Г-н Крейдун»* («2000», 23.09.2005, F6), *«Уважаемый Иван Яковец!»* («2000», 23.09.2005, F6). Около 12% писем включают обращение к известному политику, должностному лицу, государственному деятелю или к представителям властных институтов: *«Уважаемый Николай Владимирович!»* (Томенко, в то время вице-премьер-министр Украины, «2000», 19.08.2005, C5), *«Виктор Андреевич, Юлия Владимировна!»* (Ющенко, Тимошенко, «2000», 15.07.2005, F6), *«Уважаемый Виктор Федорович!»* (Янукович, «2000», 17.12.2010, F5), *«господа»* («2000», 17.12.2010, F7), *«Дорогие депутаты, вложившие в депутатский бизнес-проект десятки и сотни тысяч, наверное, долларов, а не гривен!»* («2000», 17.12.2010, F6). Чаще всего обращение находится в начале текста, но в некоторых случаях оно может быть в середине или в конце (в последнем абзаце) письма. Встречаются письма с двойным и даже тройным обращением: в начале текста – к редакции, в середине – к представителям власти:

«Уважаемая редакция!»

Рассыпать комплименты в адрес газеты не буду, но с тех пор как наша семья открыла для себя «2000», мы не пропускаем ни одного номера.

Хочу с вашего разрешения обратиться к премьер-министру Украины.

Юлия Владимировна!

За 100 дней вашего правления сложилось впечатление, что вы желаемое выдаете за действительное...» («2000», 15.07.2005, F4).

Если обращение к редакции, которая является по сути лишь посредником в общении между читателями, во многих случаях снимается журналистом, готовящим письма к публикации, то информация об авторе письма, напротив, сохраняется в опубликованном тексте (лишь в 5 письмах из нашей выборки отсутствуют такие сведения). Около 30% писем включают характеристику их автора как читателя газеты, даваемую самим адресантом: *«Постоянный читатель «2000» с первых ее номеров Владимир Низгурецкий»* («2000», 10.04.2009, F6); *«Я являюсь постоянным читателем и почитателем вашей газеты»* («2000», 17.12.2010, F1); *«...я, постоянный читатель «2000», внимательно знакомлюсь с материалами еженедельника и, естественно, имею свое мнение о последовательности политики редколлегии»* («2000», 24.12.2010, F7); *«...я постоянный подписчик „2000“ с 2002 г., автор ряда материалов, опубликованных в еженедельнике»* («2000», 08.07.2005, B1); *«Я читатель, в т. ч.*

антиукраинской т. н. газеты „2000”» («2000», 17.12.2010, F6); «**А мы, преданные читатели и поклонники таланта ваших журналистов, всегда с вами!**» («2000», 23.09.2005, F6).

Оценка газеты и работающих в ней журналистов, отбор материалов для чтения также косвенно характеризует автора письма и его отношение к адресату: «**Любим, читаем с удовольствием, ждем с любопытством и интересом следующих выпусков**» («2000», 23.09.2005, F6); «**Совсем недавно познакомилась с вашей газетой и буквально уцепилась во все ее строчки, оцениваю ее по самому высокому баллу. Спасибо! Единственное, что не читаю, – спорт**» («2000», 23.09.2005, F3); «**Для меня ваша газета в самый раз – когда покупаю свежий номер, даже сердце бьется быстрее, потому что знаю: меня ждет не чтиво от безделья, не смрадная помойка и пустопорожняя болтовня, а родные стены и умные друзья, с которыми легче пережить нашу мрачную действительность. Ваши авторы – прекрасные журналисты, имеющие свою точку зрения и оригинальное мышление**» («2000», 09.09.2005, F6); «**Лично я с нетерпением жду дня выхода газеты, как в детстве ждала похода в библиотеку**» («2000», 09.09.2005, F6).

Очень часто, представляя себя, авторы писем в газету указывают на свой род занятий, профессию и образование: «**...пишет вам ваша постоянная читательница, медик по профессии**» («2000», 14.10.2005, E3); «**Мы, журналисты, проводили независимое расследование**» («2000», 14.10.2005, B4); «**Как бывшему моряку торгового флота мне доводилось бывать во многих странах, в том числе в Северной Корее и Италии**» («2000», 23.09.2005, F6); «**Р. Шмидт, экономист-аграрник**» («2000», 23.09.2005, F6); «**Я работала замдиректора учебного заведения, одновременно преподавала**» («2000», 09.09.2005, F6); «**Все лето я работала экскурсоводом, знакомила гостей города с героической историей Севастополя**» («2000», 09.09.2005, F6); «**В Киевском университете корифей филологии профессор Андрей Кулинич останавливался за полквартила, ожидая, пока мы, студенты, подойдем на достаточное расстояние, чтобы учтиво с нами поздороваться**» («2000», 09.09.2005, F3); «**Имея два высших образования, я настолько «отупела», что уже не разберусь, из каких бюджетов состоит наш украинский госбюджет**» («2000», 15.07.2005, F5); «**За что же я отдала долг Родине, проработав в одной школе 50 лет и получив пенсию 400 грн.?**» («2000», 15.07.2005, F5). Такая информация существенна для читателей газеты, поскольку должна убедить их в достаточной компетентности автора в тех вопросах, которые затрагиваются в письме, подтвердить адекватность предлагаемых вариантов решения проблемы. Есть и обратная тенденция, когда автор письма отрицает свою принадлежность к какой-либо профессиональной группе или отмечает, что отсутствие профильного образования компенсируется опытом работы, например: «**Я не экономист, но в практической деятельности вплотную касался вопросов экономики...**» («2000», 09.09.2005, F6). Отрицание профессиональной подготовки в соответствующей области используется риторически: оно позволяет частично снять с себя ответственность за высказанные суждения или задать под видом наивности резкие, полемические вопросы: «**...сегодня, на мой дилетантский взгляд, еженедельник «2000» – конгломерат печатного партийного органа СДПУ(О) и КПСС**» («2000», 09.09.2005, F6); «**Уважаемая филолог интересуется: почему украинский язык не имеет права на возрождение? Я не специалист по языкам, поэтому задам наивный вопрос: до какого процента его еще нужно возродить?**» («2000», 17.12.2010, F2).

Надо думать, что право на то, чтобы высказать свое мнение и быть услышанным, даёт человеку его причастность к обсуждаемой проблеме, возраст и наличие определённого жизненного опыта. Эти параметры отмечены примерно в 20% писем. «**Но так как многих читателей волнует этот вопрос, то я, человек, проживший долгую жизнь и, как говорится, выдавший виды, хочу ответить на него**» («2000», 23.09.2005, F6); «**Александр Лебедев, студент ДГМА, 21 год, Донецк**» («2000», 23.09.2005, F6); «**За свою жизнь (мне скоро 70) я долго ломала голову над тем, почему все-таки не состоялась советская власть?**» («2000», 23.09.2005, F3); «**Вроде не старуха, но еще помню, как в родном Запорожье в старших классах средней школы некоторые учителя стали говорить нам „вы”**» («2000», 09.09.2005, F3); «**В 12 – 18 лет я узнала голод, холод и разруху. Сейчас на старости лет снова испытываю голод**» («2000», 15.07.2005, F5). Авторы такого рода писем рассказывают об эпизодах из собственной жизни, подтверждающих их право судить о тех или иных проблемах: «**Вашей покорной слуге пришлось неоднократно отстаивать права владельцев квартир, жителей многоквартирных домов в депутатском зале и в печати (например, газета «Слобода», № 10 от 3 февраля 1998 г.)**» («2000», 17.12.2010, F7).

Поскольку условия жизни в разных регионах Украины достаточно сильно различаются, что обуславливает и наличие неодинаковых проблем, и приверженность к разным политическим направлениям и партиям, авторы писем в газету нередко называют или характеризуют место своего жительства или рождения, например: «**Нам, живущим в большом промышленно развитом регионе Восточной Украины, требуется быстрая регистрация**» («2000», 14.10.2005, B4); «**Мы с вами земляки – всю свою жизнь (33 года) я прожил в Крыму**» («2000», 23.09.2005, F6); «**И это в то время, когда у нас в Днепропетровске разрушаются 20 лет не знавшие ремонта многоэтажные дома...**» («2000», 23.09.2005, F6); «**А еще я благодарна Тарасу, что он меня и весь мой русскоязычный край принял таким, каким он есть**» («2000», 23.09.2005, F3); «**Мы, законопослушные граждане Донбасса, будем добиваться**

от новой власти выполнения законов доступными, не противоречащими закону способами» («2000», 08.07.2005, А4). Обязательным элементом подписи, которым сотрудник газеты снабжает публикуемое письмо, является указание на место жительства автора. Как правило, называется город: «*Андрей Костенко, Мариуполь*», населённый пункт и область: «*Анатолий Венгер, Первомайск Николаевской обл.*» – иногда также район или улица; в последнее время всё чаще эти данные дополняются или заменяются адресом электронной почты. Элементы подписи с локативным значением маркируют пространственную удалённость автора текста от редакции газеты и тем самым помогают читателю отличить письмо от журналистской публикации.

Довольно часто, хотя и различными способами, авторы писем в газету указывают на свой социальный статус, причём, как правило, официально в соответствии с действующими нормативными актами: «К вам обращается **«дитя войны»** 1940 г. р. Воронцов Валерий Павлович» («2000», 23.09.2005, F6); «**Я – дитя войны**, вернее, вполне сознательный ее свидетель» («2000», 09.09.2005, F6); «**М. Орлова, ветеран войны, ветеран педтруда**» («2000», 15.07.2005, F5); «Пишет вам **инвалид войны в Афганистане III группы**» («2000», 15.07.2005, F6); характеризуют себя через описание определённых событий: «...я **потерял работу и учебу**, поехав на Майдан» («2000», 23.09.2005, F6); «Сейчас я вообще стою в центре занятости...» («2000», 24.12.2010, F6) – или через обозначение места жительства и имущественного положения: «Живу в сельской местности, держу корову» («2000», 09.09.2005, F6); «Работы по специальности тогда и в Изюме, и в Славянске не было, у государства на шее сидеть было стыдно (ни разу пособие по безработице не получала), и вот с помощью родителей-пенсионеров решили заняться своим делом. Развели коз, пчел, немного птицы» («2000», 08.07.2005, B2). Характеризуют и указывают должности в общественных организациях или в представительских органах власти: «заместитель председателя общественного комитета по восстановлению креста и надгробия на могиле П.А. Столыпина в Киеве, вице-президент Международной Ассоциации Славянского единения имени П.А. Столыпина Сергей Мясин» («2000», 19.08.2005, C5); «депутат, председатель постоянной комиссии по вопросам законности и депутатской деятельности Алчевского городского совета IV созыва Юрий Викторович Кушнир» («2000», 08.07.2005, А4). Автор письма в газету может противопоставить себя как обычного гражданина профессиональным журналистам или должностным лицам, подчёркивая тем самым типичность своей позиции, высказываясь от имени многих читателей: «Сергей Лозунько хорошо ответил Е. Крейдуну <...>. Но это от журналистов, которых Крейдун недолюбливает. Хотелось бы и мне высказаться как **рядовому гражданину**» («2000», 23.09.2005, F6).

Корреспондента характеризует также коммуникативное намерение, с которым он вступает в переписку с газетой. Авторская интенция во многих случаях открыто декларируется в письме, что соответствует канонам публицистического стиля. Автор письма предлагает тему для журналистского расследования и анализа: «Хотелось бы, чтобы ваши корреспонденты изучили этот вопрос и написали статью» («2000», 14.10.2005, B4); «Хотелось бы, чтобы вы создали в газете постоянную рубрику в разделе «Свобода слова» под названием «Как я защищаю свои конституционные права» или «И один в поле воин», или «Нет» правовому беспределу» («2000», 15.07.2005, F5); «Пользуясь этим, хотел бы увидеть в одном из номеров аналитический материал «Россия сегодня», в котором вы расскажете «коротко о главном»: что в Российской Федерации за последние годы построено, что строится, что намечается...» («2000», 17.12.2010, F1), – выражает поддержку или несогласие с редакционной политикой или журналистской позицией: «Хочу поддержать вас и политику редакции» («2000», 24.12.2010, F7); «Хочу ответить на письмо Ивана Яковца, опубликованное в номере 34/282, в блоке „Свобода слова”» («2000», 23.07.2005, F6); «Не согласна с тем, что народ Украины стоит перед выбором» («2000», 09.09.2005, F6); «Я вовсе не выступаю в роли адвоката Леонида Даниловича, но желаю справедливости» («2000», 23.09.2005, F6), – хочет восстановить утраченные связи или передать информацию третьему лицу: «Очень просил бы вас обнародовать мою благодарность своему любимому учителю...» («2000», 23.09.2005, F6); «Хочу с вашего разрешения обратиться к премьер-министру Украины» («2000», 15.07.2005, F4), – надеется на помощь газеты: «...возможно, газета поможет мне в архивных поисках Дарьевского спецдетдома (если он сохранился)» («2000», 23.09.2005, F6), – выражает пожелания, предлагает помощь или совет: «Искренне желаю работникам «2000» терпения и мужества!» («2000», 23.09.2005, F6); «С уважением и желанием помочь З.Н. Ильвовская» («2000», 08.07.2005, B1); «Хочу посоветовать всем, у кого после 2000 года нет 5 лет стажа, – срочно в тень...» («2000», 24.12.2010, F6) и т. д. Как правило, авторы писем в газету избегают категоричности в формулировке своей цели, используя сослагательное наклонение или конструкцию «хочу + инфинитив»: «**Хотелось бы поддержать и развить** разговор о лжи, от которой я тоже очень устала» («2000», 23.09.2005, F3); «**Я хочу извиниться** перед Виктором Федоровичем за этих девочек и мальчиков» («2000», 15.07.2005, F6). Риторическим способом привлечь внимание к своему письму и поднятой в нём проблеме является указание на вынужденность коммуникации, невозможность молчать в сложившейся ситуации: «**Не мог не написать** после того, как прочитал письмо в «2000» П.А. Писковского из Полтавы...» («2000», 24.12.2010, F7); «**Вынужден снова возвратиться к проблеме**, которая кое-кому кажется не очень существенной, но, с моей точки зрения, как и многих других, ее решение имеет большое значение для воспитания наших детей, внуков и правнуков» («2000», 24.12.2010, F7).

Личность автора письма в газету не только обозначается так или иначе им самим, но и проявляется в недекларированных явно чертах его характера, связанных с устойчивыми интересами, потребностями, эмоциями, системой ценностей. В большинстве случаев авторы пишут о своих эмоциях, вызванных чтением опубликованных в газете материалов: «**Приятно** осознавать, что в Украине есть объективная газета, которая нужна людям!» («2000», 23.09.2005, F6); «Переворачиваешь последнюю страницу блока F с каким-то странным ощущением. **Тягостно на душе** и **осадок неприятный**. <...> **Раздражает** все: и навязчивость в оценках, и безапелляционность в суждениях, и тенденциозность подборок, и однобокость трактовок. **Угнетает** «перегруз» негатива...» («2000», 09.09.2005, F6); «А статья Е. Крейдуна меня **обескуражила**» («2000», 09.09.2005, F6); «Статья Сергея Лозунько „Минюст узаконил антисемитизм в Украине?“ не только глубоко **взволновала**, но и подтолкнула на конкретные действия...» («2000», 08.07.2005, A4); «Меня также **покоробила** статья в вашей газете по поводу нового Папы Римского Бенедикта XVI» («2000», 08.07.2005, A4–5); «Мне, постоянному читателю «2000», было очень **огорчительно** читать статью С. Петрова „Перес – немножко провокатор?“ (№ 48 (536), 3 – 9. 12.2010) без комментариев редакции» («2000», 17.12.2010, F6). При этом чаще фиксируются отрицательные эмоциональные реакции, поскольку они, по-видимому, в большей мере стимулируют письменный отклик на те публикации, которые их вызвали. В некоторых письмах их авторы указывают на эмоции, связанные с собственными поступками: «Мои знакомые и я, наслушавшись жути о бандитизме в Донбассе, не голосовали за Януковича, о чем сегодня очень **сожалею**» («2000», 23.09.2005, F6); «Мне **стыдно** за свой выбор!» («2000», 23.09.2005, F6); «Подпишусь для начала инициалами, как это ни **стыдно** – и так сегодня хватает проблем» («2000», 09.09.2005, F6) – и с предметом речи: «А такие понятия, как спасение страны, совесть, патриотизм, для них не существуют. Очень **жаль**» («2000», 15.07.2005, F6); «Вчера в Интернете увидела проект пенсионной реформы <...>. **Всю ночь на успокоительных, спать не могу**» («2000», 24.12.2010, F6).

Авторы писем в газету обычно открыто выражают свои политические взгляды, гражданскую позицию: «С другом мы поссорились во время выборов президента. Он полковник запаса, участник ВОВ, я тоже. Но он за Ющенко, а я за Януковича» («2000», 23.09.2005, F6); «То, что считаю украинцев русскими, или русскими, а Украину – искусственным государством, пусть вас не смущает»; «Еще 7 месяцев назад я и представить не мог, что буду в оппозиции к Президенту» («2000», 23.09.2005, F6); «В первом туре выборов я голосовала за А.К. Кинаха. Я видела в нем обнадеживающую уверенность, а также высокий профессионализм» («2000», 23.09.2005, F3); «Да, я за федерацию в составе, конечно, Украины, да, я – за референдум» («2000», 23.09.2005, F3); «Не согласна с тем, что народ Украины стоит перед выбором. Свой выбор люди сделали давным-давно: только вместе должны быть славянские народы, т. е. Украина, Белоруссия, Россия» («2000», 09.09.2005, F6); «На мой взгляд, Леонид Макарович мог стать проходной фигурой, Это был бы не худший вариант для Украины» («2000», 09.09.2005, F6) – и связывают их с экономикой, языковой ситуацией, вероисповеданием, составом семьи, состоянием здоровья и даже со своими письмами, написанными ранее.

Естественно поэтому, что письма, публикуемые в газете, помимо подписи в конце текста, содержат разнообразные сведения об их авторах, представляя как объективные данные (возраст, место жительства, образование, профессия, социальный статус), так и субъективно-личностные характеристики, в первую очередь связанные с данным актом коммуникации. Это эмоциональные реакции на публикации в газете, описание своих коммуникативных намерений, изложение политических взглядов. Сведения об авторе являются важным компонентом письма, учитывая специфику общения, когда адресант неизвестен всем или большинству адресатов и вынужден обосновать своё «право на речь», убедить в своей компетентности, непредвзятости, объективности, чтобы приобрести союзников и единомышленников среди читателей газеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсукова Е. В. Языковая личность как категория исторической культурологии (на материале «Архива князя Воронцова») : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. Культурологи : спец. 24.00.01 «Культурология» / Е. В. Барсукова. – М., 2007. – 22 [1] с.
2. Деметрий О стиле // Античные риторика / под ред. А.А. Тахо-Годи. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – С. 237–285.
3. Ковалёва Н. А. Русское частное письмо XIX века: Коммуникация. Жанр. Речевая структура : автореф. дисс. на соискание ученой степени д-ра филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Н. А. Ковалёва. – М., 2002. – 52 с.
4. Суровцева Е. В. Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е – 50-е годы): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. В. Суровцева. – М., 2006. – 202с.
5. Фесенко О. П. Эпистолярный жанр, стиль, дискурс / О. П. Фесенко // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 23 (124). – С. 132–143.

УДК 821.161.2К – 1.03 (=161.1):004.738.5

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИНЫ КОСТЕНКО НА РУССКИЙ ЯЗЫК В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ

Кудров Р.А., учитель украинского языка и литературы

Днепрорудненская специализированная школа I-III ступеней «Талант»

Целью статьи является привлечение внимания к переводам поэтических произведений украинской поэтессы Лины Костенко на русский язык в Интернет-пространстве. Приводятся Интернет-ресурсы, на которых размещены переводы, авторы, которые занимаются переводом. Дается характеристика основных ошибок, встречающихся при переводе.

Ключевые слова: Художественный перевод, сепаратура, индивидуальный стиль, единство формы и содержания художественного текста, языковая картина мира

Кудров Р.О. ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ ЛІНИ КОСТЕНКО РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ В ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРИ / Дніпрорудненська спеціалізована школа I-III ступенів «Талант», Україна

Стаття має привернути увагу до перекладів поетичних творів української поетеси Ліни Костенко російською мовою в Інтернет-просторі. Наводяться Інтернет-ресурси, на яких розміщено переклади, автори, які здійснюють переклади. Наводиться характеристика основних помилок, що зустрічаються при перекладі.

Ключові слова: Художній переклад, сепаратура, індивідуальний стиль, єдність форми та змісту художнього тексту, мовленнєва картина світу.

Kudrov R.A. TRANSLATING OF WORKS OF LINA KOSTENKO INTO RUSSIAN LANGUAGE IN INTERNET / Dneprorudnensk specialized school stages I-III "Talent", Ukraine

The aim of the article is attracting attention to the Russian translations of poetic works of the Ukrainian poetess Lina Kostenko in Internet. Internet resources with translations, authors doing translations are given. There is a description of the main mistakes contained in the translations.

Key words: artistic translation, Net Literature, individual style, unity of manner and matter of artistic text, language picture of the world

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут,
Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд.
Но нет Востока и Запада нет, что племя, родина, род,
Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает? –

образно переосмысливая данные строки из «Баллады о Востоке и Западе» Редьярда Киплинга, хотелось бы говорить не о противопоставлении двух славянских культур, русской и украинской, но о диалоге «сильного с сильным», и литературный перевод в этом контексте является полем для диалога. Как справедливо отмечает С.Гончаренко, «...поэтический перевод должен бы рассматриваться именно как феномен интерлингвокультурной, а точнее даже – интер-лингво-этно-психо-социо-культурной коммуникации» [48]. Мы разделяем точку зрения переводчика Валерия Стрелко, что переводить стихотворения... с близких языков очень трудное, неблагодарное и ответственное дело». Самуил Маршак разрушает этот гордиев узел двумя взаимоисключающими постулатами. «Первый – переводы стихотворений невозможны. Второй – каждый раз это должно быть исключение» (перевод наш – Р.К.) [1; с.2].

Стремительное развитие информационных технологий, появление глобальной сети Интернета в последней четверти 20-го века коснулось и сферы гуманитарной, в том числе и литературы. В 90-е годы заговорили о сепаратуре (новой, цифровой, информационной стадии развития литературы), опасно, предостерегающе, иронично, но явственно осознавая необратимость развития нового явления новых реалий. И сама сепаратура стала объектом научных исследований [46], [50]. [51]. В то же время развитие Интернета вывело на новый уровень традиционное существование литературы: расширение читательской аудитории, возможность живого онлайн-общения между автором и читателем. Перевод как род литературной деятельности тоже оказался вовлеченным в сети глобальной паутины. Оговорим, что мы не рассматриваем художественный перевод как вид или жанр сепаратуры, хотя как произведение, размещенное в сети, текст перевода может иметь некоторые признаки произведения сепаратурного.

Выбор темы доклада не случаен. Толчком послужил не только выход романа Лины Костенко «Записки украинского самашедшего» (что породило новый всплеск интереса к ее творчеству), но и убеждение, что диалог культур полноценно возможен на уровне «сильный с сильным». А Костенко как раз является автором, творчество которого представляет родную украинскую культуру не просто на языковом уровне, но отражает ментальность народа, его последовательное духовное развитие и воплощение в яркой незаурядной личности. Цель данного материала – привлечение внимания к русскоязычным переводам поэтических произведений Лины Костенко в Интернете: читатель получает возможность ознакомиться с новыми художественными текстами, наука – богатый материал для различного рода исследований.

Стоит отметить, что русскоязычные, в том числе и размещенные в Интернете, переводы поэтических произведений Лины Костенко уже становятся предметом научного внимания [45], [47].

Творчество Лины Костенко уже давно перешагнуло границы Украины благодаря переводам на различные языки, в том числе и на русский (переводы Нины Кондратовской [17], Василия Бетаки [5], Светланы Соложенкиной, Киры Шпилевой (Ольга Голованова), Владимира Артюха, Игоря Кручика). Но все же русскоязычный читатель (больше подразумевается читатель России и русскоязычный читатель за пределами Украины) далеко не в полном объеме знает ее творчество. Интернет-пространство в данном случае несколько восполняет этот пробел. Всю информацию о русскоязычных переводах произведений Костенко можно разделить на две группы: первая – это сообщение о публикациях и наличии переводов (Интернет в данном случае является одним из средств массовой информации). Так в 2007 году Ольга Полевина была награждена областной кировоградской премией имени Евгения Маланюка за перевод на русский язык «Скифской одиссеи» и «Цыганской музыки». [8] В Интернете можно найти электронную версию библиографического показателя областной литературной премии им. Е.Маланюка, в котором дается лишь отрывок перевода из «Скифской одиссеи» [49]. Сайт Википедия сообщает о том, что «Василь Чубурь – автор перевода на русский язык романа в стихах Лины Костенко «Маруся Чурай». Этот перевод признано Линой Костенко как совершенный».[22] Увы, но в Интернете не было найдено ссылок на ресурсы или книги (журналы) с русскоязычными переводами данного автора. Вторая группа – это собственно переводы произведений. Появление русскоязычных переводов поэтических произведений Костенко в Интернете относится к началу первого десятилетия 21-го века вплоть до наших дней. Интернет не дает целостной картины поэтического творчества Костенко. В основном это переводы лирики (интимной, пейзажной, гражданской, философской). Крупные формы представлены переводом романа в стихах «Маруся Чурай» (Анатолий Лернер, Роман Кудров, Тамара Барышева [38]). Довольно часто можно встретить переводы одного и того же стихотворения разными авторами, это дает возможность проведения сравнительного анализа точности, адекватности перевода, выявления индивидуального стиля переводчика.

Все сайты, на которых размещены русскоязычные переводы поэтических произведений Лины Костенко, можно условно разделить на несколько категорий. Первая – сайты, напрямую сотрудничающие с бумажными литературными журналами. К примеру, "Журнальный зал" (ЖЗ) является некоммерческим литературным интернет-проектом, представляющим деятельность русских толстых литературно-художественных и гуманитарных журналов, выходящих в России и за рубежом., таких как "Арион", "Дружба народов", "Знамя", "Иностранная литература", "НЛО", "Новая Юность", "Новый мир", "Октябрь" [15]. Это по сути Интернет-версии бумажного издания. Качество переводов на данных ресурсах высокое благодаря мощной редакторской работе и высокой планке требований к уровню публикуемых текстов. Стихотворения Лины Костенко представлены переводами Светланы Соложенкиной [10], [11], Валерии Богуславской [12], Игоря Кручика. [13], [14] Вторая группа – это Интернет-ресурсы, представляющие творчество отдельного автора. К примеру, сайт, посвященный Василию Бетаки (один из первых русскоязычных переводчиков творчества Костенко) [5]. Поскольку речь идет о профессиональных литераторах, то соответственно и уровень представленных переводов на таких сайтах также довольно высокий., четко прослеживается стремление к соблюдению единства формы и содержания перевода по отношению оригиналу. Третья группа – это создаваемый самим автором индивидуальный сайт. К примеру, сайт Ларисы Дубас. [9] К этой же группе можно отнести примеры размещения переводов в блоге (Интернет-журнал, Интернет-дневник).[3] [4], [6], [30], [31] Примечательно, что размещаться в блоге могут, как собственные переводы блогера, так и переводы других авторов, понравившиеся блогеру. Уровень переводов в этой группе может быть различным: от переводов, художественно адекватных оригиналу, до переводов любительского уровня, не в полной мере отражающих стилистическую достоверность по отношению к оригиналу – все определяется индивидуальным мастерством переводчика. Пример переводов Ларисы Дубас, по нашему мнению, скорее положительный, чем отрицательный (сказывается гуманитарное образование и редакторская работа переводчика, а поэтому и индивидуальная требовательность к уровню переводов). Наконец, самая многочисленная группа: сайты свободного или относительно свободного (определяется условиями сайта) размещения произведений. Литературные сайты, которые предоставляют автору при прохождении регистрации возможность размещения своих произведений на интернет-странице, стали появляться во второй половине 90-х годов 20-го столетия, и с тех пор их количество увеличивается. Повсеместное внедрение так называемого безлимитного Интернета является одним из факторов, способствующих увеличению и количества подобных сайтов, и количества зарегистрированных пользователей и посетителей данных ресурсов. Такие сайты могут объединять от нескольких десятков, сотен до нескольких тысяч, а то и десятков тысяч зарегистрированных авторов. Русскоязычные переводы поэтических произведений Лины Костенко можно найти на сайтах и порталах Стихи.ру, Точка зрения, Журнал «Самиздат», Литсовет, Интерлит, Клуб поезії, Графоманов. Нет, Проза.ру, Поетичні майстерні, Давление света, Поэзия.ру (в основном это русскоязычные ресурсы, так называемый рунет, доля украиноязычных ресурсов сравнительно мала). Авторы-переводчики – Анна Дудка [35], [36], Анатолий Лернер [44], Андрей Пустогаров [42], Влад Каганов [25], Вадим Друзь [26], Семен Кац [19], Роман

Кудров [27], Алексей Батченко [16], Адела Василой [29], Ян Гамарник [37], Кира Шпилевая [20], Владимир Сухин [18], Кузя Пруткова [41], Валерий Сурненко [21], Анатолий Мельник [34], Татьяна Дедич [39], Светлана Мулюкова [40], Нарине Эйрамджянц, Марина Ардаренц [23], Елена Пенкова [43], Адмирал Грант [24], Тамара Барышева [38], *step by step* [43], MiShura [32], J. Serg [33] (имена, фамилии, ники приводятся по тому, как они представлены на Интернет-странице). Даная категория наиболее разношерстна с точки зрения качества переводов. Порою для авторов перевод является не столько целью наиболее точной передачи формы, содержания, стиля текста оригинала, но просто попыткой осмысления содержания украинского текста через родной русский язык (понравился оригинал – захотелось перевести, приблизительно так звучит объяснение переводчика). Данный факт как нельзя более является подтверждением необходимости профессионального перевода произведений Лины Костенко на русский язык. Зачастую переводчик пользуется возможностью публикации перевода на нескольких ресурсах сразу. Так, к примеру, перевод Анатолия Лернера «Маруси Чурай» размещен на нескольких ресурсах: Точка зрения, журнал «Самиздат», Литсовет. Цель вполне очевидна – по возможности более широкий охват читательской аудитории. В данной работе мы не ставили целью полноценного анализа переводов, но все же остановимся на наиболее распространенных ошибках. Несмотря на традиционность стиха Костенко, ее поэзия симфонична, полифонична, глубоко содержательна, но без абстрактной зауми, подкупающе проста, но не примитивна, пафосна, но без фанатизма, женственна, но без манерной салонности. Соответственно от переводчика требуется не только точное воспроизведение формы текста, но максимально приближенное к оригиналу интонационное звучание, стилистическое соответствие. Как было сказано в одном из комментариев к переводу стихотворения Костенко «Лепестки старинного романса», «Чтобы переводить поэта через майдан із однієї мови на іншу, потрібно бути, як найменш, самому поетом, а не інтернетом чи гуглом» [28]. При обобщении встречающихся ошибок при переводе выделяем следующие:

- не соответствие формы перевода оригиналу (не соблюдение стихотворного размера, рифмовки). Характерно для любительского или начинающего перевода. Вполне исправимо при составлении ритмической схемы оригинала для работы над переводом. Поскольку русский и украинский языки имеют много точек соприкосновения на уровне происхождения, языковой системы, то соблюдение принципа соответствие формы перевода считаем необходимым для более точной передачи и содержания оригинала, и стиля автора.
- стилистическая невыдержанность (употребление в тексте перевода слов, оборотов, не характерных для костенковского поэтического словаря). К примеру, вот такой пассаж: «А женщины молчали. Всё не так - Их окатило **сплином** и морозом» [29]. Наиболее сложная задача для переводчика. Все зависит от сугубо индивидуального умения прочувствовать стиль автора, проникнуться его мировоззрением, настроиться на поэтическую частоту автора, соответственно подбирать лексические средства, которые, условно говоря, мог бы подобрать сам автор, пиши он на языке перевода. «... От художественного перевода мы требуем, чтобы он воспроизвел перед нами не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность, его стиль. Если эта задача не выполнена, перевод никуда не годится» [2;18]. Родство русского и украинского языков иногда становится практически непреодолимым препятствием при переводе. Так в стихотворении «Райская элегия» Костенко сознательно использует оборот «пораженный в правах» Адам». Переводчик буквально использует данное высказывание при переводе, но при этом теряются обертона грустной, философской иронии текста оригинала.
- нарушение языковой картины мира вследствие субъективизма переводчика или недостаточного уровня знания исторических или культурных реалий. Примером может служить перевод «Маруси Чурай», выполненный А. Лернером. Так вместо слова райцы, то есть судебные заседатели, переводчиком употреблено слово раек, совершенно неадекватное оригиналу, хотя внешне созвучное:

Гонец, чуть пообвыкнув, у райка
Стал вопрошать, зайдя издалека [44]

Увы, подобных примеров в данной работе можно приводить несколько. Ряд замечаний высказано и по отношению к переводу «Маруси Чурай», выполненного Р.Кудровым [47] В идеале переводчик должен знать не только язык оригинала (это помогает работать без подстрочника), но и этнокультурные, исторические особенности того народа, с языка которого делается перевод. Восполнить пробел в знаниях помогает и личный опыт (проживание в стране, общение с носителями языка), и обращение к соответствующим научным и справочным материалам, чтение литературы в оригинале. Субъективизм перевода, увы, в той или иной мере будет присутствовать всегда, этим в какой-то мере определяется индивидуальный стиль переводчика. Главное, чтобы субъективизм переводчика не привел к переделке текста оригинала под вкус переводчика, что явилось бы объективным искажением переводимого творчества, снижением художественного уровня перевода.

Обзорный анализ русскоязычных переводов поэтических произведений Лины Костенко в Интернете показывает устойчивый переводческий интерес к ее творчеству, а стало быть – потребность русскоязычного читателя в качественной украинской литературе, что говорит о живом диалоге культур вне зависимости от официальных отношений двух стран. Хотя этот диалог еще не обрел достаточно мощного звучания. Разнообразие Интернет ресурсов, на которых размещены переводы, свидетельствует о стремлении к максимально широкому охвату читательской аудитории. Представлен различный уровень переводческого мастерства. Отмечен и научный интерес к русскоязычным переводам Костенко (в том числе и к размещенным в Интернете). Бесспорно, что это направление исследований будет плодотворным, и в конечном итоге будет способствовать улучшению качества переводов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тріада слов'янської поезії/Пер. В.В. Стрілка. – К.: Книга, 2008. – 246с.;
2. Чуковский К.И. Высокое искусство. – М.: Советский писатель, 1988. – 352 с.;
3. <http://bilozerska.livejournal.com/tag/костенко>;
4. http://blogs.mail.ru/mail/k-sacha/?from=otvet_privat;
5. http://bolvan.ph.utexas.edu/~vadim/betaki/Perevody_s_Raznyh_Jazykov.html#kostenko;
6. <http://emarinicheva.livejournal.com/131599.html>;
7. <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-5121.htm>;
8. <http://kirovograd.rks.kr.ua/daily/kirovograd/2008/1/22/kirovograd-literature>;
9. <http://larisa-dubas.org.ua/>;
10. <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/2/kost.html>;
11. <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/2/kost.html>;
12. <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/9/ko2.html>;
13. <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/tur.html>;
14. <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/tur.html>;
15. <http://magazines.russ.ru>;
16. <http://maysterni.com/user.php?id=1255>;
17. http://ru.wikipedia.org/wiki/Кондратковская,_Нина_Георгиевна;
18. <http://stihi.ru/avtor/tsuhov&s=100>;
19. <http://stihistat.com/st/avtor/simonkats>;
20. <http://stihoslov.ru/view.php?id=13308>;
21. <http://tisk.org.ua/?p=13149>;
22. http://uk.wikipedia.org/wiki/Чубу́р_Васи́ль_Васи́льович;
23. <http://www.artsakh.info/forum/viewtopic.php?t=1236>;
24. <http://www.grafomanov.net/poems/author/Barrmalley/>;
25. <http://www.grafomanov.net/poems/author/vladka90/>;
26. <http://www.interlit2001.com/forum/showthread.php?t=8173>;
27. http://www.litsovet.ru/index.php/author.page?author_id=9499;
28. http://www.litsovet.ru/index.php/material.comments?material_id=338700;
29. http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=338700;
<http://www.stihi.ru/2011/03/04/5925>;
30. <http://www.liveinternet.ru/users/korneliya2008/rubric/1473577/>;
31. http://www.liveinternet.ru/users/macosha_igravbiser/post145249901/;
32. <http://www.poetryclub.com.ua/author.php?id=2488>;
33. <http://www.poetryclub.com.ua/author.php?id=7753>;

34. <http://www.poezia.ru/article.php?sid=75674>;
35. <http://www.proza.ru/2009/12/04/1426>;
36. <http://www.stihi.ru/2009/11/18/6403>;
37. <http://www.stihi.ru/2009/05/04/249>;
38. <http://www.stihi.ru/2009/07/15/2430>;
39. <http://www.stihi.ru/2009/11/22/2891>;
40. <http://www.stihi.ru/2009/11/24/3559>;
41. <http://www.stihi.ru/2010/03/01/5182>;
42. <http://www.stihi.ru/avtor/ukrpoezia>;
43. <http://www.stihi.ru/comments.html?2008/05/04/1733>;
44. http://zhurnal.lib.ru/l/lerner_a_i/marusyachuraye.shtml; <http://lito1.ru/text/7793>;
http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=18370;
45. Башкірова О.М. Поезія Ліни Костенко в російських перекладах (на матеріали збірки «Лучи земли»). – http://www.philology.kiev.ua/conf/programa_virsh.pdf;
46. Вернер Схелтйенс Сетература: новое литературное движение? – <http://www.netslova.ru/teoriya/werner.html>;
47. Гаража М.М. Відтворення мовної картини світу в перекладі роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко російською мовою. – <http://philo.pnpu.edu.ua/Zbirkyk.pdf>;
48. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность. – <http://orus.slavica.org/node/1734>;
49. Лауреати обласної літературної премії ім. Є. Маланюка. Вип.2- : Бібліографічний покажчик. - Кіровоград: Кіровоградська ОЮБ ім. О.М.Бойченка, 2009.- 56 с. http://lib.kr.ua/work_folder/premiya%20malanyuka%202_1296440892.doc;
50. Мингалеева Ф. Ф. Сетевая художественная литература, её роль и место в современном литературном процессе. – http://zhurnal.lib.ru/m/mingaleewa_f_f/dissertacija.shtml;
51. Сергунина Н. А. Литературная критика в руинете как звено коммуникативной системы: автор-текст-аудитория : 10.01.10 Сергунина, Наталья Александровна Литературная критика в руинете как звено коммуникативной системы: автор-текст-аудитория (Теория вопроса) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 Воронеж, 2006 172 с. РГБ ОД, 61:06-10/939. – <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/189892.html>.

УДК 81' 373.001.36

«В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО...»

Манакин В.Н., д. филол.н., профессор, Манакина Н.М., к. филол.н., доцент

Запорожский национальный университет

Статья посвящена сравнительному анализу имени концепта *слово* в русском и других европейских языках. Основное внимание уделено этимологии и семантическому развитию лексических соответствий в разных языковых культурах.

Ключевые слова: контрастивная лексикология, этимология, концепт.

Манакин В.М., Манакина Н.М. «СПОЧАТКУ БУЛО СЛОВО...» / Запорізький національний університет, Україна.

Статтю присвячено зіставному аналізу імені концепту *слово* в російській та інших європейських мовах. Головну увагу приділено етимології та семантичному розвитку лексичних відповідників і різних мовних культурах.

Ключові слова: контрастивна лексикологія, етимологія, концепт.

Manakin V., Manakina N. "IN THE BEGINNING WAS THE WORD..." / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article is devoted to the name of the concept *word* contrastive analyses in Russian and other European languages. The main attention has been given to etymology and semantic development of lexical parallels in different lingual cultures.

Key words: contrastive linguistics, etymology, concept.

Язык – это неотъемлемая часть человеческого сознания, непосредственная система ориентиров для выражения мыслей и чувств. Другие миры, которые существуют естественно и которые человек сотворил искусственно для своих потребностей, имеют, как известно, свои языки в семиотическом пространстве («языки» дорожных знаков, денег, обрядов ...) или языки описания разных областей знания: латинский – для медицины, «языки» математики, химии, шахмат и т.д.

Сам язык, будучи ценнейшим изобретением человека и Природы, своего языка, как известно, не имеет. «Язык, в отличие от человека, лишен языка, который бы фиксировал, ограничивал и стабилизировал его смыслы. Тайна человека приоткрывается через язык, тайна языка безъязыка. Увидев в языке орудие, человек начал его шлифовать и совершенствовать. Увидев, что язык безъязык, человек стал размышлять о языке и создавать язык о языке» [1, с. 8]. Каждый языковед знает, что «язык о языке», хотя и существует, но является основным препятствием при описании языка при помощи его самого, и что понятие метаязыка лингвистики реально чаще всего выглядит как более хитроумный маневр, чем «язык для языка».

Однако, если всмотреться в образ языка, который человек сотворил и отразил в самом языке, то для нас откроется уникальный фрагмент языковой картины мира: фрагмент подлинно наивной, в смысле наиболее естественной, картины мира языка. И, возможно, он будет ближайшим аналогом самого человека, поскольку «**В начале было Слово...**».

До сих пор проблемным остается вопрос интерпретации приведенной цитаты из Евангелия. В большинстве случаев она трактуется однозначно и соотносится со словом как важнейшей единицей языка и языком в целом. Так ли это на самом деле? И что именно было вложено в понятие *Слово* на уровне сакрального текста? Как это имя концепта СЛОВО соотносится в разных языках и языковых культурах? *Целью данной статьи* является освещение этих и других важных вопросов.

Итак, если **слово** было началом бытия, то показательным именно этот концепт рассмотреть в сравнительном для разных языков освещении, начиная с древнегреческого его соответствия, который приведен в Евангелии.

По утверждениям специалистов, имя *logos* в послегомеровскую эпоху существенно изменило свое значение. Оно стало означать не только 'слово', но и 'идею', 'причину', 'суждение', 'определение', 'категорию', 'учение', 'счет' и др. Всего около 40 значений; см.: [3, с. 28-29]. Ср. также производные *logikos, logia* (наука) и др.

Философское определение этого имени впервые осуществил Гераклит, который искал в природе системообразующий принцип **слово=logos**, познание которого равносильно познанию мира. В таком отождествлении языка (логоса) и познания не только известная амбивалентность слова-вещи, но и замеченный античным мировоззрением удивительный божественно-реальный изоморфизм языка и мира, как в самом строении, так и в истории возникновения. В начале XX века физики, как известно, подтвердят и научно обоснуют всеобщий принцип симметрии всего и во всем. Поэтому вполне закономерно античные философы словесную данность сопоставляли с миром вещей, а языковой текст именовали тем же словом, что и структуру упорядоченного космоса. «Божественная» речь отражает правильный порядок вещей, отсюда – идентичность понятий и их наименований. Современные подходы относительно структуры слова на микроуровне, системы языка и упорядочивания всех ее подсистем доказывают изоморфизм языка, физического и других миров (структура атома, молекулы и языковых единиц, фонологическая система и система химических элементов и т.д.). Пытаются даже обнаружить морфологическое подобие молекулы ДНК обобщенной модели языкового кода.

Истоки системообразующего изоморфизма, а значит и наивысшего смысла бытия во всех его проявлениях, можно обнаружить и в приведенном фрагменте из Евангелия от Иоанна, прочитав его не буквально: «*В начале было слово (искони бь слово, in pricipio erat verbum)*», а с учетом истинности древнегреческого эквивалента и, собственно, сверхздания этого сакрального текста. Более адекватной интерпретация может выглядеть так: *В начале была Идея, Мысль, Дух* и т.п. [3, с. 29]. Ср. диалектичность семантики нем. *Giest* 'разум', 'дух', 'смысл', 'атмосфера' и даже 'привидение' (ср. производное *Gespenst*). Нельзя обойти и древнееврейское, то есть оригинальное лексическое соответствие *слова* – *verbum debar*, которое означает не только *слово (logos)*, но и 'дело'. В этой полисемии отражается смежность представлений древнего человека о слове, мысли, действии, которые выступали одним нерасчлененным концептом. Поэтому специалисты-теологи, богословы считают неудачным перевод греч. *logos* рус. *слово*. В теории религии это особая и сложная проблема. В своем труде «Летвица

Иаковля. Об аналогах» (Париж, 1929) протоиерей Сергей Булгаков отмечает, что небо и земля сотворены «в начале», т.е. не только первоначально, но и изначально, из или на основании единого «зидительного миротворческого начала – Премудрости Божией ... Слова». Здесь имплицитно отвергается какое бы то ни было возникновение Слова, но утверждается его изначальное, то есть вечное бытие как Вечности Божьей.

Сложность и неоднозначность восприятия стиха из Евангелия, посвященного Слову, отражает «Фауст» И.-В.Гете. Поэт заставил своего героя колебаться, испытывать творческие муки при переводе именно этого стиха:

*Я по-немецки все Писанье
Хочу, не пожалев старанья,
Уединившись, взаперти,
Как следует перевести.
(Открывает книгу, чтобы приступить к работе.)*

*«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек?
Ведь я так высоко не ставлю слова,
Чтоб думать, что оно всему основа!
«В начале Мысль была». Вот перевод.
Он ближе этот стих передает.
Подумаю, однако, чтобы сразу
Не погубить работы первой фразой.
Могла ли мысль в создание жизнь вдохнуть?
«Была в начале Сила». Вот в чем суть,
Но после небольшого колебанья
Я отклоняю это толкованье.
Я был опять, как вижу, с толку сбит.
«В начале было Дело», – стих гласит.
(Пер. с нем. Б.Пастернака)*

Весьма показательно, что и древнерусская параллель слова выглядит как *дьло*, например, в словосочетании *государево дьло* или в названии типа «Дело о патриархе Никоне» (1674 г.) и под.

Многоликое смысловое наполнение концепта 'слово' так или иначе перекликается с философскими определениями сущности вещей и очерчиванием границ мира, в основе чего – название, понимание наивысшего предназначения слова-логоса. Показательно в этом плане семантико-философское учение Л.Витгенштейна, красной нитью через которое проходит идея о том, что «слова суть дела». Истоки такого понимания логоса снова же ведут к античности, например, к трактату «Кратил», который специалисты считают одним из сложнейших диалогов Платона. Сократ в этом диалоге спрашивает Гермогена: «А говорить – не есть ли одно из действий?». И далее: «А давать имена – не входит ли это как часть в нашу речь? Ведь те, кто дает имена, так или иначе говорят какие-то слова? ... Следовательно, и давать имена тоже есть некое действие, коль скоро говорить было действие по отношению к вещам? ... А скажи, то, что нужно разрезать, нужно, как мы говорим, чем-то разрезать? ... И что нужно назвать, нужно назвать с помощью чего-то...» [4, с. 617-620] и т.д. Очень далекой, но связанной с сущностью процесса наименования, может быть параллель конверсивного образования, когда, например англ. *knife* может выступать и как 'нож' (имя существительное), и как глагол 'резать' – 'to knife' ('резать ножом'). Ср. также '(a), (to) water' и под., где семантическое расстояние между предметностью и процессуальностью иное, чем, скажем, в славянских языках. Ср. некоторые возможные глагольные значения англ. 'to water': 'разбавлять водой' ('this milk has been watered down'), 'нормить' ('to water horses') и даже 'промочить горло' ('to water one's clay').

В «Кратиле» Платона можно отыскать, очевидно, одну из первых в истории философии попытку дать ответ на вечный вопрос: почему и как возникли разные национальные оболочки для логосов-понятий? Сократ говорит о том, что не каждому дается возможность творить имена, а только законодателю (αρχιστοιχιστής – Богу): «Законодатель ... должен уметь воплощать в звуках и слогах имя, причем то самое, какое в каждом случае назначено от природы. И если не каждый законодатель воплощает имя в одних и тех же слогах, это не должно вызывать у нас недоумение. Ведь и не всякий кузнец воплощает одно и то же орудие в одном и том же железе... Это орудие будет правильным, сделает его кто-то здесь или у варваров. Так?» [4, с. 620-621]. Именно из «Кратила» берет начало идея об орудийности слова и языка в целом. Для Сократа **имя – образ сущности, который материализуется в разных национальных оболочках** [2, с. 48].

Обратимся непосредственно к славянским языковым образам слова, которые также обнаруживают архетипную дискретность исходной (первичной) семантики этого концепта. Большинство славянских

языков (русский, украинский, белорусский, лужицкий, чешский, словацкий) древний инвариантный концепт слова передают с помощью лексем, которые восходят к псл.**slovo*, который связан с и.-е. корнем **k'leu* со значением 'слышать', которые есть в словах рус. *слух, слава, слыть* и др. [8, 673]. Развитие семантики праславянского лексического прототипа расширило его смысловое поле в конкретных славянских языках не только в лингвистическом (*слово* – 'единица языка', 'язык, речь' (ср.: *культура слова* и под.), но и в других направлениях: 'указ', 'решение' (*слово* – закон). Ср. лат. 'lex', одно из основных значений которого 'закон', 'обещание' (*придерживаться слова*), 'выражение мысли' (*свобода слова*), 'сказание, исповедь', 'совет, поручение', 'свидетельство' и много других, которые отражены в современных и исторических словарях славянских языков (см., например: [6, с. 417–422]). Похожий спектр значений имеют и соответствия в других европейских языках, например, англ. *word* в значениях, кроме 'language unit', 'brief statement', 'news', 'order' и др. [9, с. 1678–1679].

Показательны другие славянские параллели к *слову*: с.-хорв. *реч*, так же, как и ст.-сл. *рьчь* и *глаголь* (в значении 'слово, которое произносится'), имеет прагматическую направленность, обусловленную функционированием языка, коммуникацией, суггестивным предназначением слова и языка в целом. Ср. у Пушкина – "глаголом жечь сердца людей" или одно из значений ст.-сл. *рьчь*, которое сохраняется и в современном русском 'обвинительная речь', 'обвинение'.

Лексема *слово* в с.-хорв. языке в основном значении – это 'буква', хотя фразеологически связанное значение, например, в словосочетании 'посмртно слово' – это 'слово, провозглашение'. Ср. также 'словити' – 'говорить, гласить' [5, с. 552].

П. *wyraz* и белор. *выраз*, словен. *beseda*, мак. *збор*, болг. *дума* (все в значении 'слово') являются этимологически разными, но семантически связанными с базовым концептом. Это своего рода разные смысловые акцентуации единого и общего представления о *слове*. Странная, на первый взгляд, связь между *словом* и макед. *збор* не является такой, если принять во внимание, что греч. *logos* как абстрактное имя происходит от *legi* 'собирать, говорить' [3, 2 с. 9]. Его непосредственным аналогом является лат. *lego* – 'собирать, читать'. Вспомним популярную современную детскую игру "Лего-экспрес". Слово, таким образом, является чем-то не только "собранным" из звуков, слогов и т.д., а и **отобранным** феноменом языковой деятельности. Отмеченная особенность семантики концепта 'logos' привлекла внимание и Мартина Хайддегера, который усмотрел в *логосе* не разделяющую силу, а, наоборот, «собирающе-единящее» начало, которое объединяет все признаки и раскрывает суть явления» (цит. по: [2, с. 50]).

Не касаясь п. *wyraz*, белор. *выраз* и словен. *beseda*, где все более-менее прозрачно, обратим внимание на болг. *дума*, которое демонстрирует философский симбиоз слова и мысли и превозносит смысловой ореол концепта 'слово' к наивысшему инвариантному пониманию, которое отражено и в евангельском "В начале было Слово", и в древнегреческом *logos* = 'идея', 'учение', и, конечно же, в старославянском (древнеболгарском, кстати) сакральном значении *слова* как 'священного писания', а также 'разума'. Последнее указанное значение (см. о его существовании в: [7, с. 187]) выводит концепт 'слово' на орбиту ноосферы (ср. также гр. *noos* – 'разум') в теории В.И. Вернадского.

Таким образом, предложенный этюд о способах концептуализации общего для разных языков понятия, каким является «слово», подтверждает, как нам кажется, идею всеобщности когнитивно-семантического континуума на уровне планетарного или Вселенского разума (ноосферы) как виртуальной данности, которая растворена в конкретных языковых картинах мира. На уровне конкретной национальной культуры каждый язык по-своему репрезентирует семантику и способ выражения концепта в соответствии со своим видением, но с непосредственным или отдаленным сохранением архетипных представлений, корни которых – в глубине тысячелетий и в вечной памяти ноосферы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Наивные размышления о наивной картине языка. Сб. статей / Под общ. рук. и ред. Н. Д. Арутюновой. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 6–11.
2. Бардина Н. В. Языковая гармонизация сознания / Н. В. Бардина. – Одесса : Астропринт, 1997. – 267 с.
3. Краснухин К. Г. Слово, речь, смысл: индоевропейские истоки / К. Г. Краснухин / Язык о языке. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 201–222.
4. Платон Собр. соч. в 4-х т. – Т.1. – М. : Мысль, 1990. – 860 с.
5. Сербскохорватско-русский словарь / Сост. И. И. Толстой. – М. : Русский язык, 1970. – 697 с.
6. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка / И. И. Срезневский. – Т. 3. Изд. 2. – М. : Наука, 1958. – 328 с.

7. Толстой Н. И., Толстая С. М. Имя в контексте народной культуры / Н. И. Толстой, С.М. Толстая // Язык о языке. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 56–89.
8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. Т. 3. – М. : Прогресс, 1971. – 827 с.
9. Cambridge international Dictionary of English. – Cambridge, University Press, 1995. – 1773 p.

УДК 811.161.2' 272-13

МОВНА КОМУНІКАЦІЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ РИТОРИЧНОЇ ПАРАДИГМИ

Онуфрієнко Г.С., к. філол. н., доцент, д. філософії у філологічних науках

Запорізький національний технічний університет

У статті проаналізовано риторичний компонент мовної комунікації в теоретичному й прикладному аспектах, обґрунтовано актуальність риторичної освіти в сучасній вищій школі.

Ключові слова: комунікативна компетентність, мовна комунікація (МК), риторика, мовленнєва компетентність, риторична парадигма, теорія мовної комунікації (ТМК).

Онуфриенко А.С. ЯЗЫКОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ РИТОРИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ/ Запорожский национальный технический университет, Украина

В статье проанализирован риторический компонент языковой коммуникации в теоретическом и прикладном аспектах, обоснована актуальность риторического образования в современной высшей школе.

Ключевые слова: коммуникативная компетентность, языковая коммуникация, риторика, речевая компетентность, риторическая парадигма, теория языковой коммуникации.

Onufrienko G. LINGUISTIC COMMUNICATION IN THE CONTEXT OF MODERN RHETORICAL PARADIGM / Zaporzhya national technical university, Ukraine

The rhetorical component of linguistic communication in theoretical and applied aspects is analysed in this article. Also the topicality of rhetorical learning in modern higher school is grounded.

Key words: communicative competence, linguistic communication, rhetoric, linguistic performance, rhetorical paradigm, theory of linguistic communication.

Зростання комунікативно-діяльнісних потреб членів соціуму – одна з найхарактерніших прикмет нового часу, що постала з усієї очевидністю та глобальністю. Чинники, які нині стимулюють активне вербальне спілкування, є далеко не однорідними: від потреби придбати мобільний телефон до участі у передвиборній кампанії. На сучасному ринку праці швидко збільшується кількість спеціальностей, що передбачають кваліфіковану мовно-комунікативну й комунікативно-риторичну підготовку. Саме на прагмалінгвістичних та професійно-комунікативних завданнях із другої половини ХХ ст. зосередила наукову увагу вітчизняна і західноєвропейська лінгвістика, що й обумовило активний розвиток теорії та практики мовної комунікації. Відтак, знайома проблема «мова ↔ людина ↔ культура ↔ суспільство» набула нових масштабів, дискурсів, контекстів, аспектів, нюансів та окреслила низку практично значущих дослідницьких й освітянських завдань.

У концептуальній моделі сучасної мовної освіти в Україні заактуалізовано завдання щодо формування культури мовної комунікації: мовно-комунікативна компетентність індивідуума є важливим результатом здобуття загальної і фахової освіти та вагомою і невід’ємною умовою культурного прогресу суспільства в цілому. Компетентність, у сенсі сучасної теорії психології інтелекту [17], розуміємо як особливий тип організації предметно-специфічних знань, який дозволяє приймати ефективні рішення у відповідній галузі знань. В умовах інтенсивної інформатизації суспільства, визначальної ролі мови в розвитку самодостатньої, інтелектуальної, творчої особистості, спроможної доцільно, оптимально та вправно користуватися мовними ресурсами за різноманітних ситуацій спілкування і в різних форматах (від діалогу до масової і міжкультурної комунікації), зростає комунікативне амплуа людини і в професії, і в соціумі в цілому. Процес оновлення державного стандарту мовної освіти в Україні, якісно новий рівень завдань із розвитку креативної особистості та підготовки фахівців нової генерації окреслюють параметри рівнів володіння мовами (як рідною, державною, так й іноземними) і скеровані на формування, зокрема, в студентській молоді новітніх технологій спілкування задля досягнення конструктивного формату

реалізації комунікативних інтенцій в теперішніх умовах вибору, пошуку, дослідницької роботи та вироблення риторичної стратегії індивідуального стилю мовленнєвої діяльності.

Найвищий ступінь лінгвокультурологічної освіченості та комунікабельності особистості обов'язково позначений риторичною культурою, яка з часів Давньої Греції і Давнього Риму, названих «золотим дитинством людства», має і статус обов'язкової навчальної дисципліни в багатьох країнах світу. Саме риторика як лінгвокультурологічна наука про ефективне переконання у вербальному спілкуванні стала найголовнішим чинником і джерелом теорії мовної комунікації у ХХ ст. Набувши безперечного авторитету, риторика знайшла свій шлях у всіх європейських культурах завдяки майже універсальній значущості у формуванні досконалої «мовної особистості» і позначилася статусом вторинної граматики з культурологічною функцією в її естетичній домініанті.

Подвійний статус риторики, обумовлений історичною перспективою та залежністю від конкретної культури, пояснюється, крім іншого, її надзвичайною роллю у вихідному комунікативному просторі, в якому вона набула актуальної значущості та неосяжного впливу як нормативно-дидактична інстанція, і, насамперед, її вагомою поліфункціональністю в часи античності, середньовіччя, епохи Ренесансу, бароко, класицизму. Однак пізніше і з різних причин їй довелося поступитися цими функціями іншим інстанціям та дисциплінам. У ХХ ст. драматична доля риторики набула перспектив відродження: вона повернулася з фактичного забуття, крок за кроком відновлюючи свій авторитет завдяки новій ціннісній орієнтації та комунікативним категоріям нового часу. З 60-х років розпочався період її ренесансу.

Всезагальний інтерес до риторики як до обов'язкової, важливої та специфічної сфери людської культури прогресує на початку третього тисячоліття: у суспільстві в умовах активної та масштабної його інформатизації зростає кількість і популярність професій із посиленою комунікативною відповідальністю, чим обумовлено і введення до навчальних планів базової (бакалаврської) та повної вищої (магістерської) освіти нових дисциплін, безпосередньо спрямованих на формування і вдосконалення комунікативно-риторичної культури.

Проблематика споріднених філологічних наук – теорії мовної комунікації (ТМК) і риторики – є настільки актуальною, розгалуженою, практично важливою, професійно значущою, соціально ціннісною, що її інтенсивно досліджують у різножанрових наукових працях і вітчизняні, і зарубіжні науковці, як теоретики, так і практики, у тому числі й викладачі вишів. В Україні у різних аспектах та наукових напрямках аналізують категорії і поняття ТМК та риторики Бацевич Ф. (комунікативна лінгвістика, комунікативна девіатологія, прагматика спілкування, проблеми текстотворення), Гурвич С. і Погорілко В. (основи риторики як навчальної дисципліни), Ішмуратов А. (проблеми конфлікту в спілкуванні), Колегаєва І. (проблеми художньої комунікації), Космеда Т. (комунікативна компетентність Франка І.), Онуфрієнко Г. (загальна і прикладна риторика, ТМК для студентів спеціальності «Переклад», наукова комунікація та проблеми наукового тексту), Почепцов Г. (теорія і практика комунікації, публік рилейшнз), Шумарова Н. (мовна компетентність особистості в ситуації білінгвізму), Яшенкова О. (історичні витоки теорії мовної комунікації) та ін. У Росії лінгвокультурологічні проблеми і мовленнєву діяльність досліджують Арутюнова Н., Бахтін М., Верещагін Є., Воробйов В., Гловінська М., Гудков Д., Залевська О., Зарицька О., Івакіна Н., Карасик В., Ключев Є., Конецька В., Костомаров В., Крисін Л., Кубрякова О., Макаров М., Михальська Г., Янко Т.; у Білорусі – зокрема, Вечер Л., Маслова В.; у Західній Європі – Барт Р., Вежбицька А., Грайс Г., Дейк ван, Димитрова Д., Лахманн Р., Міцич П., Серль Дж., Сопер П., Томан І., Фрей А. та інші. У незалежній Україні вийшли друком, у тому числі з грифом МОН України, навчальні посібники з риторики для студентів ВНЗ (серед авторів – С. Абрамович, В. Молдован, Г. Сагач, М. Чикарькова та ін.) і з теорії мовної комунікації (серед авторів – В. Парашук і О. Семенюк, Г. Почепцов). Отож нова ціннісна парадигма і гуманістичні категорії нового часу надали як перспектив у відродженні риторики, так і активного розвитку теоретичних засад мовної комунікації (МК). Системи основоположних понять ТМК і риторики набули статусів актуальних навчальних дисциплін у сучасній гуманітарній університетській освіті.

У наших попередніх наукових статтях й опублікованих доповідях, виголошених на міжнародних конгресах, симпозіумах, всеукраїнських і регіональних конференціях, представлено результати дослідження актуальних проблем сучасної риторики як філологічної науки та нової університетської навчальної дисципліни [3; 4; 11; 12; 13]. Для студентів економіко-гуманітарних спеціальностей підготовлено навчальні програми з ТМК і риторики [15; 16], методичні матеріали [14] та тлумачний словник термінологіки ТМК [5]; розроблено новаційну концепцію навчального посібника загальної [8] та прикладної риторики [9] для студентів ВНЗ, реалізовано прогресивну ідею діяльнісного навчання риторики [10] та наукового дискурсу української мови в умовах Болонського процесу [6; 7]. Мета цієї статті – проаналізувати в сучасному риторичному контексті мовну комунікацію і вмотивувати лінгвокультурологічні перспективи «Риторики» та «Теорії мовної комунікації» в університетській освіті для студентів усіх спеціальностей.

У системі сучасних гуманітарних знань комунікативна компетентність являє собою тип лінгвокультурологічного світогляду фахівця і є чинником комунікативно-риторичної культури як

окремої особистості, так і суспільства в цілому. Багатовимірність феноменальної природи МК забезпечує існування соціальної пам'яті, зберігання, трансляцію й сприйняття інформації між генераціями та в межах кожної з них.

Мовна проблема з другої половини ХХ ст., як переконливо стверджує Ж. Дерріда, ніколи не мала «такого глобального горизонту найрізноманітніших сфер досліджень» [2]. Людина не може існувати поза мовної комунікації, бо вся діяльність її «перебуває під знаком Слова» [18]. Мовно-риторична освіченість як актуальний, вагомий, динамічний, складний за структурою компонент професіограми формується на засадах гармонійної взаємодії, як мінімум, п'ятох складників (мовна + мовленнєва + комунікативна + термінологічна + риторична компетентність), умовна послідовність взаємодії яких визначається кінцевою метою навчально-пізнавальної діяльності, виявляючись у здатності фахівця мобілізувати в синтезі та на якісному рівні засвоєні знання для розв'язання професійних завдань у різних контекстах чи ситуаціях [7, с. 14-18].

Ідеї дослідження інтегративної природи МК швидко поширилися Європою. МК стала предметом уваги в дебатах, у мас-медіа, в поп-культурі і міжособистісних відносинах. Різні наукові школи почали досліджувати актуальні проблеми МК як у теоретичній площині, так і в прикладному аспекті. В європейській науковій парадигмі ТМК як інтерлінгвістичну галузь відмежовано від інших дисциплін, які також активно вивчають мову й мовлення (традиційна лінгвістика, когнітивна лінгвістика тощо).

У контексті завдань МК упродовж ХХ століття набувала очевидної та об'єктивної актуалізації проблема навчання мов завдяки інтенсивному розвитку і масштабним досягненням психології, нейрофізіології, соціології, кібернетики, теорії комунікації та появи нових інтердисциплінарних галузей прикладних наук, передусім психолінгвістики, соціолінгвістики, комунікативістики, математичної лінгвістики, інженерної лінгвістики, комунікативної лінгвістики, когнітивної лінгвістики, комп'ютерної лінгвістики, прикладної лінгвістики, юридичної лінгвістики тощо. Процес інтегрування різноманітної наукової інформації, на засадах якого окреслилися вимоги до інтелектуально-професійного рівня фахівця, імпульсував появу та введення в науковий обіг таких нових і актуальних понять, як комунікативна компетентність, лінгвістична компетентність, філологічна компетентність (поняття і відповідно терміни *компетенція* і *компетентність* розмежовуємо). Саме з цими видами компетентності найчастіше пов'язують надто складний феномен *опанувати мову спеціальності*, враховуючи дихотомію мова/мовлення та лінгводидактичні засади навчання спілкуванню рідною та/або нерідною мовою професійного спрямування в обох (усній та письмовій) її формах.

Розробкою тлумачення феномену *мовна компетентність* традиційно опікуються психолінгвістика, лінгводидактика, загальне, порівняльне і прикладне мовознавство. У сенсі, зокрема, навчання другої/нерідної мови їх нараховується чимало у проєкціях лінгвістичних напрямів та шкіл. Так, на думку прихильників структурної лінгвістики, володіння мовою є питанням суто практичного її використання, бо навіть знання механізмів мови без тривалого тренування не дозволяє засвоїти форми цієї мови у тих кількісних параметрах і на такому якісному рівні, аби вільно та швидко (до автоматизму) їх відтворювати за різних контекстів і ситуацій.

Інша, на відміну від структуралістів, точка зору, хоча теж однобічна, – у твердженні засновника генеративної лінгвістики Н. Хомського про те, що мовна компетентність засвоюється завдяки існуванню вродженої, генетично успадкованої універсальної граматики, єдиної для всіх мов, а звідси опанувати мову – це засвоїти систему певних правил, які скеровують мовну поведінку. Цю тезу явно позбавлено належних соціокультурних та психологічних чинників, котрими детермінується реальна мовна комунікація. Втім, уже в сімдесяті роки ХХ ст. було експериментально доведено, що рівня досконалого користування мовою не можна досягти лише заучуванням зразків і знанням правил формального маніпулювання її одиницями, оскільки це не розкриває механізмів опануваної мови, а відтак, не забезпечує шляхів до реальної і спонтанної комунікації. Прихильники граматики-перекладного методу, який домінував у методиці на початку і майже до середини минулого століття, вважали, що опанування мови досягається знанням історії її розвитку, граматичних правил та вмінням ілюструвати останні і перекладати іншою мовою та/або з іншої мови на цю. З аналізованого поняття, таким чином, фактично вилучалася усна форма мовлення.

Суттєвий вплив на розробку досліджуваного поняття мали нелінгвістичні та психолінгвістичні наукові теорії, завдяки чому *опанувати мову* почало означати й обов'язкову інтелектуальну та творчу діяльність. У світлі зазначеного зміст поняття *оволодіти мовою/ опанувати мову* формується усвідомленим, коректним, вільним і адекватним здійсненням ефективної комунікативної діяльності цією мовою. Отже, вагомою складовою комунікативної компетентності фахівця є лінгвістична (мовна) компетентність, визначення котрої як комплексного поняття ще і досі не набуло єдиного, повного та достатньо коректного вербального формулювання ані у вітчизняній, ані в зарубіжній лінгвістиці. Більшість дослідників кваліфікує її як сукупність знань про систему мови, котрі дозволяють конструювати та аналізувати речення (Н. Хомський); як уміння послуговуватися мовною системою для комунікативних цілей, досягати вербальними засобами невербальних поведінкових ідей (Меленк); як знання правил

аналізу і синтезу мовних одиниць (А. Арутюнов); як потенціал лінгвістичних (мовознавчих) знань людини, її здатність спілкуватися (В. Костомаров, О. Митрофанова), бо зазвичай людина знає значно більше за той обсяг, яким користується в комунікації, а відтак, мовна компетентність ширша за традиційне розуміння граматики мови і невіддільна від інших інтелектуальних здібностей людини; як знання мови, тобто правил, за якими породжуються правильні мовні конструкції та речення (І. Штерн).

З'ясуємо та проаналізуємо чинники, від яких залежать якість та квантитативні параметри компетентності з нерідної/опановуваної фахової мови. По-перше, від ступеня володіння взагалі цією мовою, але в першу чергу від рівня компетентності особистості з рідної мови, оскільки в аналізованому понятті завжди виокремлюється універсальна частина мовних знань як обов'язковий компонент не однієї і навіть не кількох, а абсолютної більшості мов світу. Мовна компетентність (linguistic competence), наприклад, студента як його здобуток, що обумовлює і користування мовою, і формується через неї, виявляється у засвоєнні ним категорій та одиниць відповідної мови/мов і їх функцій, в усвідомленні закономірностей та правил, що відносяться до категорій і функцій системно-структурних утворень семантичного, синтаксичного, морфологічного і фонологічного характеру, необхідних не тільки для сприйняття, але й побудови адекватного мовлення спеціального призначення, у здатності розуміти і реалізовувати граматичну природу висловлювань, у тому числі тих, що раніше не зустрічалися. При цьому, завдяки мовній компетентності, складається і вдосконалюється програма мовленнєвої поведінки, через що мовну компетентність В. Костомаров та О. Митрофанова позначили терміном «особлива граMATика сподівання, граMATика ймовірностей».

Із поняттям мовної компетентності логічно, в сенсі причинно-наслідкової парадигми та діалектичного зв'язку між загальним й окремим, теорією й практикою, пов'язане поняття мовленнєвої компетентності (linguistic performance), оскільки природною в лінгвістиці є дихотомія мова/мовлення. Засвоєння мовної системи як певної множини мовних структур не є кінцевою метою. Так, студентові потрібно опанувати закономірності та особливості і функціонування мовних форм у конкретних мовленнєвих ситуаціях, і використання їх у різних продуктивних видах фахової мовленнєвої діяльності в сенсі концептуальних ідей Л. Щерби, тобто в процесах аудіювання, читання, говоріння, письма, перекладу, оскільки мовне повідомлення як складова мовного спілкування не є виключно індивідуальним явищем, але водночас і явищем суспільним, соціальним. У наукових дослідженнях останніх десятиліть (А. Бондарко, С. Кацнельсон, О. Леонт'єв, В. Ярцева та ін.) обґрунтовано, що специфічні риси мов якнайбільше та якнайяскравіше виявляються у сфері їх функціонування, коли мовні структури трансформуються у відповідні мовленнєві форми, що обумовлене і внутрішніми процесами внаслідок дії внутрішньосистемних чинників, і екстралінгвальними, зокрема культурно-історичними, соціальними тощо. Доречно пригадати зауваження Г. Винокура, що мова взагалі є тільки тоді, коли вона *використовується* за ustalеними в суспільстві нормами, коли здійснюється певний відбір мовних засобів, не однакою для різних умов МК [1].

Наступний крок у набутті, зокрема студентами, комунікативної освіченості пов'язаний із формуванням базових знань для фахової діяльності, тобто термінологічної компетентності. Суттєво поглиблені загальномовні знання та скориговані й професійно скеровані мовленнєві навички під час опанування фахових дисциплін екстраполюються на мову фаху, передусім на її термінологічну систему, яка взаємопов'язаними термінологічними знаками відбиває поняттєвий апарат спеціальності.

Спираючись на мовні, мовленнєві і термінологічні знання та вміння, узгоджуючись із знанням системи мови взагалі та особливостей функціонування її у сферах спеціального призначення зокрема, комунікативна компетентність набуває ознак провідної, вищої за рівнем і статусом, а відтак, формує ключове поняття у навчанні мови спеціальності. Комунікативною компетентністю традиційно називають суспільно й історично детерміновану соціальну поведінку, яка реалізовується у мовленнєвих діях і слугує цілям взаєморозуміння, взаємовпливу та самореалізації, бо ж мовлення і є вербальним способом досягнення певного немовленнєвого результату. Саме з практичною, прикладною, професійно обумовленою метою, а не задля самоцілі вивчається мова у вищій школі. Втім і саме навчання мови є навчанням спілкуванню, оскільки ситуативний контекст – це внутрішня характеристика комунікації, а ситуаційна маркованість – одна з якостей мовленнєвого навичку. Кожен акт комунікації детермінується певною сферою, означеною темою, ситуаціями й учасниками спілкування, спектром комунікативних завдань та інтенцій і залежить ще від багатьох важливих чинників, таких, як соціальний статус комунікантів, їх життєвий і попередній лінгвістичний досвід, гендерна характеристика, їх освітні досягнення, ступінь креативності тощо. Отже, зміст комунікативної компетентності формують знання, вміння і навички, необхідні для адекватного розуміння інших/чужих та формування власних програм мовленнєвої поведінки у процесі комунікації. Недооцінюванням комунікативного аспекту в опануванні мови спеціальності спричиняється недостатній рівень володіння різними професійно актуальними видами мовленнєвої діяльності, що призводить до ситуації, коли є певні знання про мову та окремі її факти, проте відсутнє вміння повноцінно, нормативно, ефективно та впевнено спілкуватися цією мовою.

Подальша логічна ланка у філологічній парадигмі фахової освіти – риторична (лінгвокультурологічна) компетентність, яку є достатні підстави розглядати як вторинну граматику з культурологічною функцією. Цей статус з усією очевидністю підтверджується і тим, що функція риторики є саме тією частиною загального комунікативного коду/субкоду, яка відповідає за побудову комунікативних стратегій і ситуацій з етико-естетичною доміантою. У кожному комунікативному акті взаємодіють основні категорії риторики (риторичні логос, пафос, етос), що обумовлено контекстом, національною культурою, її моральними нормами та естетичними цінностями.

Відсутність/недостатність риторичної культури помітно знижує рейтинг фахівця, позбавляючи його професійної перспективи та конкурентоспроможності, бо знання з риторики як лінгвокультурологічної науки про ефективну усну переконуючу комунікацію (пригадаємо, що основним завданням професійного діалогу/полілогу є переконання, котре досягається достатньою аргументацією), безперечно, становить фундамент освіченості та професіоналізму. ТМК, як нова інтегративна лінгвістична навчальна дисципліна в сучасній університетській освіті, зокрема для спеціальностей «Переклад», «Журналістика», «Педагогіка», «Психологія», «Менеджмент», акумулює найважливіші теоретичні здобутки риторики та цілого блоку гуманітарних наук і галузей: структурної і прикладної лінгвістики, комунікативістики, термінознавства, перекладознавства, соціолінгвістики, семіотики, логіки, теорії пізнання, теорії інформації, лінгвокультурології, лінгвістичної прагматики, психолінгвістики, філософії, етики, які в діалектичній єдності орієнтовані на гармонізацію міжособистісних стосунків через піднесення рівня комунікативної культури у розв'язанні професійних завдань. Відтак, МК у межах цієї навчальної дисципліни логічно розглядається на стику лінгвістичних, риторичних, когнітивних, соціальних та культурологічних засад в умовах контексту і дискурсу. Комплексна мета вивчення ТМК передбачає: 1) висвітлення теоретичних засад МК з позицій сучасної лінгвістичної науки та найновітніших гіпотез, що сформуливалися в межах риторики, комунікативної лінгвістики, теорії дискурсу, психолінгвістики, прагмалінгвістики; 2) обґрунтування ролі, функцій і місця ТМК в системі сучасних лінгвістичних наук; 3) формування ґрунтовних знань про комунікативний процес, його складники та форми, особливості руху інформації в сучасній комунікації; 4) вдосконалення комунікативної компетентності студентів; 5) навчання ефективних правил кооперативної комунікації у контекстах як одномовного середовища, так і міжкультурного простору.

Напрацьований у світі досвід вивчення МК дозволяє визначити провідні складники комунікативно-риторичного ідеалу сучасного етапу – це, як мінімум, три взаємопов'язані ознаки, які гармонізують кожен особистість: доцільність мовлення/спілкування (відповідність до означеної мети, завдань, інтенцій і ситуації), інформативність повідомлення (максимальна обґрунтованість, аргументованість, об'єктивна ефективність, змістовність), добродійність мовця/співрозмовника (повага мовця до всіх слухачів/співрозмовників, комунікативна чесність, бажання дійти конструктивного порозуміння для забезпечення перспектив комунікації). Homo sapiens (людина розумна) була й залишається Homo eloquens (мовною людиною). Спілкування людей, які не отримали елементарної мовної/мовленнєвої і риторичної підготовки, є ефективним й успішним менше як на 50%, бо близько половини інформації втрачається при її трансляції адресатові. Причин цих втрат є чимало. Це і невміння чітко й лаконічно сформулювати думку та донести повідомлення до слухача без помилкових скорочень змісту, без перекручень, спланованих чи випадкових спотворень та неточностей, і невміння слухача уважно та адекватно сприймати інформацію, і схильність мовця говорити самому собі, а не співрозмовнику, і небажання почути пропонувані іншими співрозмовниками ідеї, і невміння гідно й коректно обстоювати власну думку, і брак культури обговорення дискусійних, «гострих» та «неприємних» питань тощо. Всі досліджені причини комунікативних девіацій і непорозумінь переконують, що вербальне спілкування має свою теорію, закони, норми, правила, алгоритми й алгоритмічні приписи, які треба опановувати, аби забезпечити якість та естетизм МК.

Предмет сучасної загальної риторики – універсальні закономірності мисленнєво-мовленнєвої діяльності, що діють за різних ситуацій спілкування та сфер діяльності, і практичні можливості їх найдоцільнішого використання для забезпечення як ефективності, переконливості промови, так і конструктивності самого процесу спілкування. Сучасна риторика як наука і навчальна дисципліна в університетській освіті структурована трьома основними розділами [8], які пов'язані між собою принципом ієрархії: 1) риторичний канон (риторична формула, система принципів, законів риторики і правил спілкування); 2) ораторія (теорія і практика ефективної публічної промови); 3) еристика (теорія і практика конструктивного й коректного публічного спору). Останніми роками активного розвитку набула етнориторика як галузь загальної риторики, що вивчає національну логосферу, національно-культурні особливості комунікативної та мовної/мовленнєвої поведінки передусім у сферах «посиленої комунікативної відповідальності».

Існуючі прикладні риторики (наприклад, судова, дипломатична, політична, педагогічна) пропонують методики/технології навчання зразковому та ефективному спілкуванню за відповідних умов професійної діяльності, де роль словесно оформленої і публічно виголошеної інформації є надто важливою, тобто у сферах максимально посиленої мовнокомунікативної відповідальності. Так елітарний та

середньолітературний тип комунікативно-риторичної культури маніфестують виключно літературну мову. Просторічний, жаргонний/сленговий та арготичний типи мовлення лишаються за межами нормативної, кодифікованої літературної мови. Представники професій із «поширеною комунікативною відповідальністю» мають виявляти культуру вербального спілкування елітарного та середньолітературного типів, тобто нормативно і вимовляти, і творити форми слів, і вживати слова та використовувати синтаксичні конструкції (лінгвістичні норми), дотримуватися цивілізованих норм і правил спілкування (етичні норми), ефективно, переконливо й конструктивно спілкуватися, доцільно будувати й виголошувати тексти промов (комунікативно-риторичні норми), прагнути поповнення знань, тобто достовірної інформації, здійснювати самоаналіз, самокорекцію та редагування мовлення (загальнокультурні норми).

Риторична освіченість необхідна людині у кожній професії, оскільки вміння оперативно, вмотивовано та якісно керувати своєю мисленнєво-мовленнєвою діяльністю, як правило, надає людині чимало можливостей максимально повно реалізувати себе, бути інтелектуально чесною, критичною й самокритичною, толерантною до інших співрозмовників та їхніх ідей, пропозицій, рекомендацій, думок, а також виявляти творчі здібності в обраній спеціальності, усвідомити секрети організації мисленнєво-мовленнєвої діяльності, посилити знаннями комунікативну інтуїцію і, нарешті, досягти вершин свого освітнього й професійного потенціалу. Ефективна мисленнєво-мовленнєва діяльність – підґрунтя професіоналізму.

Таким чином, результати здійсненого дослідження дозволяють зробити висновок, що в структурі ТМК і як міждисциплінарної наукової галузі, і як інтегративної лінгвістичної навчальної дисципліни однією з базових категорій є комунікативно-риторична компетентність, котра в практичній площині виступає провідним вербальним показником освіченості та професіоналізму. Функція риторичних знань і вмінь є саме тією частиною загального комунікативного коду/субкоду, що відповідає за побудову комунікативних стратегій і ситуацій з естетичною домінантою. Комунікативний акт характеризується трьома основними категоріями риторики: риторичним логосом (об'єктивною аргументацією), риторичним пафосом (емоціями відповідно до контексту і конситуації спілкування), риторичним етосом (добродійністю, щирістю і чесністю у спілкуванні), що обумовлено міжкультурним контекстом, певною національною культурою, її моральними та естетичними цінностями, завдяки чому комунікативна культура спрямована на прогрес.

Введення «Риторики» та «ТМК» до університетських навчальних планів з усіх спеціальностей детерміноване вимогами часу, завданнями нової концепції мовної освіти в Україні, потребами модернізації навчальної діяльності у вишах у контексті прогресивних ідей Болонського процесу. Набуті студентами знання з цих дисциплін сприятимуть ефективній реалізації їх фахових знань у продуктивні й цивілізовані способи мисленнєво-мовленнєвої діяльності, а відтак, результуватимуть подалі комунікативно-риторичною культурою наукової і професійної еліти та суспільства в цілому. Як регулятивна та стабілізуюча сила у суспільстві, комунікативно-риторична освіченість, дозволяючи кожному оптимально організувати мисленнєво-мовленнєву діяльність, консолідує норми та правила словесного спілкування, визначає комунікативну культуру нації в історичній перспективі, віддзеркалюючи особливості національного ідеалу в міжкультурному вимірі у діахронічному та синхронному аспектах. Це дозволяє виявляти, описувати та параметризувати універсальне й ідіоетнічне в мовній комунікації і в риторичній домінанті, обумовленій системою її впорядкованих функцій в суспільстві, скерованих на цивілізовану регламентацію комунікативного простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винокур Г. О. О задачах истории языка / Г. О. Винокур // Избранные работы по русскому языку. – М., 1959. – С. 221.
2. Деррида Ж. Грамматология: Пер. с фр./ Ж. Деррида – М., 1999. – С.11.
3. Онуфрієнко Г. С. Лінгвокультурологічний потенціал риторики як нової навчальної дисципліни у ВНЗ України/ Г. С. Онуфрієнко // Українська освіта у світовому просторі : Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства МОН України. – К. : НДІУ, 2007. –Т. XIII. – С. 521–528.
4. Онуфрієнко Г. С. Мовно-риторична компетентність як невід'ємна ознака освіченості і чинник професіоналізму / Г. С. Онуфрієнко // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мова як чинник формування громадянина України» – м. Запоріжжя, 16-17 травня, 2008. – С. 216–223.
5. Онуфрієнко Г. С. Навчальний тлумачний словник термінологіки теорії мовної комунікації/ Г. С. Онуфрієнко – Запоріжжя : ЗНТУ, 2009. – 70 с.

6. Онуфрієнко Г. С. Науковий стиль української мови: Навч. посібник/ Г. С. Онуфрієнко – К. : «Центр навчальної літератури», 2006. – 312 с.
7. Онуфрієнко Г. С. Науковий стиль української мови : навчальний посібник з алгоритмічними приписами/ Г. С. Онуфрієнко – 2-ге вид. перероб. та доп. – К. : «Центр учбової літератури», 2009. – 392 с.
8. Онуфрієнко Г. С. Риторика: навчальний посібник / Г. С. Онуфрієнко – К. : «Центр учбової літератури», 2008. – 592 с.
9. Онуфрієнко Г. С. Риторика у практичних завданнях для юристів: навч. посібник / Г. С. Онуфрієнко – Запоріжжя : ЗЮІ, 2002. – 307 с.
10. Онуфрієнко Г. С. Риторика у тренінгових та кваліфікаційних комплексних завданнях для студентів економіко-гуманітарних спеціальностей / Г. С. Онуфрієнко – Запоріжжя : ЗНТУ, 2007. – 70 с.
11. Онуфрієнко Г. С. Риторическая парадигма в мировом коммуникативном пространстве (на материале судебного красноречия) / Г.С. Онуфрієнко // Русское слово в мировой культуре: Материалы X Конгресса МАПРЯЛ. – Санкт-Петербург, 2003. – Т.4. – С. 64–68.
12. Онуфрієнко Г. С. Риторична компетентність педагога професійного навчання в умовах Болонського процесу/ Г. С. Онуфрієнко // Проблеми підготовки педагога професійного навчання: теорія і практика. Матеріали Всеукр. наук.-метод. конференції. – Кривий Ріг : КТУ, 2007. – С. 105–107.
13. Онуфрієнко Г. С. Ціннісна парадигма та гармонізуючі потенції риторики як навчальної лінгвокультурологічної дисципліни / Г. С. Онуфрієнко // Мова і культура: Науковий щорічний журнал. – К., 2003. – Вип.6. – Т. VII. – С. 39–45.
14. Онуфрієнко Г. С. Основи теорії мовної комунікації : Методичні матеріали для самостійної роботи студентів гуманітарних спеціальностей / Г. С. Онуфрієнко. – Запоріжжя : ЗНТУ, 2010. – 90 с.
15. Основи теорії мовної комунікації: Програма навчальної дисципліни для студентів ВНЗ / Укл. Г. С. Онуфрієнко – Запоріжжя : ЗНТУ, 2008. – 20 с.
16. Риторика: Програма навчальної дисципліни для студентів ВНЗ / Укл. Г. С. Онуфрієнко – Запоріжжя : ЗНТУ, 2008. – 28 с.
17. Холодная М. А. Психология интеллекта / М. А. Холодная – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб., 2002. – С. 244.
18. Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет. – М., 1991. – С.27.

УДК 811.161.1

АКТУАЛИЗАЦИЯ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ В АВТОРСКОЙ ДЕФИНИЦИИ

Петрова Л. А., д. филол. н., доцент

Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова

Художественная семантизация является одним из способов соотношения языковой компетенции автора и его референциальных намерений. Анализ дефиниций, адресованных читателю, позволяет раскрыть роль внутренней формы слова в процессе актуализации значения, создания информационного образа лексической единицы.

Ключевые слова: дефиниция, внутренняя форма слова, лексикографическое описание, художественный текст.

Петрова Л.О. АКТУАЛІЗАЦІЯ ВНУТРІШНЬОЇ ФОРМИ В АВТОРСЬКІЙ ДЕФІНІЦІЇ / Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, Україна

Художня семантизація є одним зі способів співвідношення мовної компетенції письменника і його референціальних намірів. Аналіз дефініцій, адресованих читачеві, дозволяє розкрити роль внутрішньої форми слова в процесі актуалізації значення, створення інформаційного образу лексичної одиниці.

Ключові слова: дефініція, внутрішня форма слова, лексикографічний опис, художній текст.

Petrova L. ACTUALIZATION OF INTERNAL FORM IN THE AUTHOR'S DEFINITION / Odessa National University of I. I. Mechnirov, Ukraine

Artistic semantization is one of the methods of correlation of vocal jurisdiction of writer and his referential intentions. The analysis of definition, addressed to reader, allows to expose the role of internal form of word in the process of actualization of mean and creation of informative appearance of lexical unit.

Key words: definition, internal form of the word, lexicographic description, artistic text.

Исходные положения теории внутренней формы слова (далее ВФС) в отечественной лингвистике были сформулированы А.А. Потебней, трактующим в гумбольдтианском духе термин «форма» как способ организации материи. Внутренняя форма слова представляется в его работах как результат организации лексической семантики, как способ структурирования мысли словом. Ученый отождествляет понятие с терминологическим сочетанием «представление представления», что подчеркивает активную интерпретирующую функцию языка в процессах коммуникации [4, с. 13 – 20].

В современной лингвистике единая теория внутренней формы слова отсутствует. Статус ВФС определяется неоднозначно: языковая категория, мыслительный образ, значение, двусторонняя единица, знак, когнитивная структура и т.д. [1; 8; 9]. Преобладающим является взгляд, при котором внутренняя форма отождествляется со способом представления значения слова или мотивировочным признаком; это способ соединения понятия с формой, «мысли со звуком», иными словами, способ представления значения в слове. Установление ВФС позволяет увидеть тот признак, который извлекается из мотивирующего знака и является основанием номинации знака мотивированного. Отражая понятие о предмете, внутренняя форма непосредственно связана с процессом номинации. Поэтому актуальной является разработка теории внутренней формы с позиций когнитивной лингвистики. Интерес к вопросам о природе ВФС, её функциях, отношении к лексическому значению и т.д. повысился и в связи с обращением лингвистики к объяснительным моделям, с необходимостью рассматривать факты диахронии в синхронном описании и потребностью в таком семантическом представлении слова, которое «было бы ориентировано на учет всех его релевантных парадигматических связей» [2, с. 6].

Цель предлагаемой статьи – определить роль внутренней формы в структуре авторской дефиниции, являющейся продуктом метатекстового сознания языковой личности. Исследование проводится на материале дефиниций, приведенных в романе-дилогии А. Печерского (П.И. Мельникова) «В лесах» и «На горах»⁹.

В лингвистике доказано, что к языку как объекту обозначения говорящий прибегает в ситуации общения, когда возникают трудности в понимании или говорящий осознает, что адресует речь человеку, владеющему другой подсистемой языка. «Текстологический анализ спонтанных проявлений метаязыковой рефлексии направлен на выявление условий коммуникации, стимулирующих к метаязыковой рефлексии, при этом проверка единства кода коммуникантов является лишь одной из возможных целей. В условиях риторической направленности речи такого рода метаязыковые рефлексии говорящего могут иметь коммуникативно-актуальные цели – привлечь внимание к фрагменту речи, направить его интерпретацию слушателем в определенном направлении», – отмечает З.И. Резанова [7, с.80]. Метаязыковое функционирование реализуется как поддержка эффективности когнитивной функции языка. Создавая образ мира в художественном тексте, автор стремится ввести читателя в русло тех сведений, которыми владеет сам, в том числе и лингвистических. Эта цель достигается в результате использования лексикографического описания лексики, не обладающей общеупотребительным характером, – диалектной, обрядовой, профессиональной, аргогической и т.п.

В дилогии внутренняя форма используется для семантизации понятий, связанных с человеком и его деятельностью. В тех случаях, когда она носит явный характер, мотивационный образ отождествляется со словообразовательной моделью: **БАКЛУШНИК** – *тот, что баклуши делает*. Баклуши – чурки для токарной выделки ложек и деревянной посуды. * *Потом отправились в лесную деревишку, к знакомому Якима Прохорыча, оттуда в другую, Лукерьиной прозывается, к зажиточному баклушнику Силантью* [3, с. 261]; **ЗАСЫПКА** – засыпкой на горных заводах зовется *рабочий, кто* в доменную печь «товар» (уголь, флюс, руду и толченый доменный сок) *засыпает*. * – *Нет, братцы, сам я не княжой, не дворянской крови, сам из мужиков... Родитель мой на заводе в засыпках жил, так мне гордиться чем стать?* [3, с. 301]. * *День-деньской без шапки, мрачно понури́в голову, простоял засыпка под барскими окнами, с утра до вечера возле него выла и голосила Анна, Сережина мать* [3, с. 303]. **ОДНОПЕРСТНИК** – сеть с мелкими ячейками *в палец* величиной; *ладонник* – с крупными ячейками *в ладонь*. * *А которые за живой на сторону не отлучаются, те дома два промысла знают – сети для низовой рыбной ловли вяжут для уды для нее же работают. Бабы треплют коноплю, прядут ее вместе с мужиками и вяжут сети от одноперстника до ладонника* [4, с. 233]. Заметим, что указание на производящее слово содержит большинство лексикографических текстов.

⁹ Под * дается фрагмент художественного текста, в котором функционирует слово.

Другой тип представляют дефиниции, в которых внутренняя форма раскрывается через парадигму однокоренных слов, также имеющих толкование. Автор продуцирует метатекст, в котором актуализируются денотативные признаки объектов, обладающие временной локализованностью: **БАСМЁННЫЙ** – *Басмённое* дело, от *басм* – тонкое, легковесное, листовое серебро, на котором тиснили разные узоры (травы). На иконах *басмёнными* делались только оклады, то есть каймы образа. По легкости и дешевизне *басмённое дело* было очень распространено. В Москве была особая слобода *басённыхиков* – теперь *Басманная*. * – *В окладах иконы те? – спросил Марко Данилыч. – Царицына в золотой ризе сканного дела с лазуревыми яхонты, с жемчугами, работа тонкая, думать надо – греческая, а Марк Евангелист в басмённом окладе* [4, с. 477]; **ПАМЯТЦА** – записка *для памяти, памятная* книжка. * – *Ладно, – сказал Марко Данилыч и, вынув из бумажника памятку, продолжил свои речи...* [4, с. 496]; **МИСИННОЕ** – старинное название пирожных, подаваемых не на блюдах, а в чашах, *в мисах*. * – *Похлебку с картофелем да со свеклой, рыбешки какой ни на есть подбавь, головизны, – приказывала Манефа. – Скоро новый овощ поспеет, старый тоже пора изводить. – Изведем, матушка, не беспокойся, – молвила Вириная. – Бог милостив, все изведем. А из мисинного что на двор укажешь? – Разве олады с медом да пряженцы с яйцами? Ящ-то довольно у вас? – спросила Манефа* [3, с. 361].

Реконструкция внутренней формы используется автором диалогии при толковании иноязычных слов. Чаще всего он приводит описание денотативных компонентов объекта, включая в лексикографический текст перевод заимствованной единицы, например: *Кизильбаши* зовут персиян. Старинное их название. Значит – красноголовый. * *А придумали и устроили ту торговлю именитые греки да армяне. Сами в Астрахани сидели, ровно ни в чем не бывало, медали, кресты, чины за усердие к общей пользе да за пожертвования получали, а, отправляя пятак к кизильбашиам, нагревали свои руки вокруг русской казны* [4, с. 141]; *бишбармак* – в переводе «пятипалое», потому что его едят горстью. Это вареная и накрошенная баранина с прибавкой к навару муки или круп. * *А еды у них только и есть что пилав да бишбармак, питья – айрян да кумыс* [4, с. 570].

Сложная связь между формой и содержанием слова осознавалась писателем на уровне языкового подсознания. Поэтому внутренняя форма в диалогии репрезентируется путем описания ситуации, в которой создается образ понятия. Поскольку образ «не только сообщает, но и производит впечатление на нашу эмоциональную сферу» [10, с. 150], такое толкование включает в процесс интерпретации ассоциативные связи, под влиянием которых происходит расширение дефиниции за счет введения энциклопедической и культурологической информации: **ВОЗЗВАХИ** – церковные песни (на вечерне), начинающиеся словами псалма: «Господи, *воззвах тебе*». *Рядом с московским послом Семен Петрович стоял. С утра, по приказу Самоквасова, ни на шаг не отступал он от старинного друга-приятеля, не отступал от него и в то время, как он, по просьбе Манефы, в келарне с белищами демеством распевал. Дopeвали «воззвахи»* [3, с. 390]; **ОБЪЕМЕЛИТЬ** – обмануть, *как Емелю-дурака*. * – *Что за нужда наскорь приспела? – хмурясь, Прожженный спросил. – Володерева поучить аль другого кого обьемелить? Ежель Володерева, так его не вдруг обкузьмишь. Сам огонь и воду прошел* [4, с. 233]. В случае с глаголом *обьемелить* в его дефиниции внутренняя форма с корпоративным значением совмещается с семантикой синонимичной единицы.

Лексема **обвенка** имеет два авторских толкования в произведении. Они расположены недалеко друг от друга, на первый взгляд идентичны и основаны на описании денотативных признаков. Однако в первом случае дефиниция сформулирована как предложение обобщающего типа (Порода небольших, кругленьких, крепких, доброезжих и очень выносливых лошадей. Называются *по реке Обве* (Пермской губернии), где разведены Петром Великим. * *Хлестнул извозчик добрую красивую обвенку, и дробной рысцой побежала она по шоссе дороге Сундучного ряда* [4, с. 119]), во втором – конкретизирующего (Крепкие малорослые лошади, первоначально разведенные *на реке Обве* (Пермской губернии) Петром Великим. Их также называют *вятками*. *Тянутся суденышки не как по Волге – там их тянут бурлаки, здесь лошади тащат речные суда. Идут себе шажком по бечевнику крепкие, доброезжие обвенки и тянут судно снастью, привязанную к дереву* [4, с. 176]). Внутренняя форма позволяет эксплицировать локативную связь на уровне семантической структуры слова.

Развертывание внутренней формы наблюдается и в дефиниции лексемы **казанка** (Казанка, иначе татарка – *лошадь казанской породы*, малорослая, плотная, долгогривая, саврасой или бурой масти; часто из казанок бывают иноходцы. * *Спешно Меркулов катит на свиданье. Сверкая копытами, резво вдоль по мосту несется запряженная в щегольские легкие дрожки казанка* [4, с. 329]). Здесь П.И. Печерский объединяет семы 'порода' и 'лошадь', интерпретируя признаковые компоненты и как интегральные, и как дифференциальные.

По отношению к человеку такие лексикографические структуры встречается при семантизации имен существительных, номинирующих лицо по а) актуальным признакам; б) процессуальным характеристикам; в) результату действия, совершенного в прошлом. Приведем примеры.

Метафорическая модель номинации эксплицируется в дефиниции субстантива **СЛЕПОЙ** – слепыми у бурлаков зовутся не имеющие письменного вида, беспаспортные. * *Сидор встал и подошел к приказчику. Тот сказал ему: – Хозяину-то что скажу? Об этом-то подумал ли ты? Скажет: Сидор всему бунту зачинщик, а куда он девался? Что я скажу? – Сбежал, мол. – А пачпорт спросит? – Пачпорт спросит! – задумался Сидор. – А ты скажи, что я был из **слепеньких**... Ведь есть же у нас на баржах **слепеньки-то** [4 с. 89]. * *Взглянул приказчик на реку – видит, ото всех баржей плывут к берегу лодки, на каждой человек по семи, по восьми сидит. **Слепых** в смолокуровском караване было наполовину. На всем Низовье по городам, в Камышах на рыбных ватагах исстари много народу **без глаз** проживает... Рыбные промышленники, судохозяева и всякого другого рода хозяева с большой охотой нанимают **слепых**: и берут они дешево, и обчитать их сподручней, и своим судом можно с ними раправиться, хоть бы даже и посечь, коли до того доведется. Кому **без глаз**-то пойдет он жалобиться? [4, с. 92]. Согласно Словарю В.И. Даля, в языковой системе XIX в. прилагательное **слепой** функционировало в значении «невишней, темный, незрячий, безокий, безочный, невидущий, безглазый, кто не видит, лишен света, очей, зрения, потерявший чувство видения». В основе переноса по сходству лежит прототипическая ситуация 'без глаз человек не видит света, а следовательно не может жить полноценно'. В таком же состоянии находились люди, не обладающие документами (не случайно паспорт на языке бурлаков, а также на языке московских жуликов и петербургских мазуриков тоже называется глазами [4, с. 92]). Метатекстовая структура, основанная на выделении дифференциального признака 'отсутствие документов' и выведенная писателем в подстрочник, реконструирует внутреннюю форму слова, которая не только объясняет механизм образной номинации, но и актуализирует коннотативные семы 'трагизм положения', 'беззащитность'.**

ВЕДЕНЦЫ «Веденцами» (от слова ведать) они только сами себя зовут, утверждая, что ведают духа святого. Зовут еще себя *духовными*. Посторонние за то, что они радеют, как хлысты, зовут их *прыгунками*, *трясунами*, а потому, что они уверяют, будто «ведают духа», – *духами*. Эта секта – смесь молоканства с хлыстовщиной – возникла между сосланными на Кавказ с Молочных Вод молоканами. Они считают своим основателем Лукьяна Соколова. Большая часть прыгунков живет в деревне Никитиной, близ Александрополя. Есть они в Эриванском уезде, и в Ленкоранском, и по другим местам Закавказья. Преемником Соколова был Максим Рудометкин, или Комар-христос, пророк, первосвященник и царь духовных. Он торжественно короновался в деревне Никитиной. * *Срядю несколько лет разъезжал Егор Сергееч по средней России, то по Волге, то по Новороссии, был даже в Сибири и за границей, в Молдавии. Везде сводил он знакомство с людьми божьими и теперь возвращался из-за Кавказа, познакомившись там с «**веденцами**», известными больше под именем «прыгунков» [4, с. 125]. Внутренняя форма данного существительного (от слова *ведать*) связана с процессуальной характеристикой денотата, однако только ее актуализация не охватывает значение полностью. Наличие синонимов (*духи*, *прыгунки*, *трясуны*), в содержании которых важными являются другие действия субъекта, подчеркивает несоответствие ВФ истинной референции. Главные дифференциальные признаки – 'секта', 'смесь молоканства с хлыстовщиной', 'локализованность' (*деревня Никитина, близ Александрополя, Эриванский и Ленкоранский уезды, другие места Закавказья*) – выявляются из дальнейшего лексикографического контекста. Внутренняя форма в данном случае выступает как один из вариантов ознакомления с неизвестной реалией окружающего мира.*

Метонимическая внутренняя форма актуализируется в дефинициях, построенных на полипредикативных отношениях. Как показывает материал, сложные семантические связи наблюдаются в толковании слов, имеющих образное значение. Компонентная структура таких лексем строится на базе нескольких пропозиций, одна из которых соотносится с другими, как часть с целым. Проиллюстрируем примерами: **ВСТРЕЧНИК** – противник в споре, иногда враг. * *С первого взгляда он <Василий Борисыч> **насквозь** узнал Патапа Максимыча, понял, что́ это за человек, и разом сумел к нему подладиться. Заметив, что не жалует он потаковников, а любит с умным, знающим **встречником** поспорить, пускался с ним в споры, но спорил так, чтоб и ему угодить и себя не унижить [3, с. 159]; **КОНОКРАД** – Этих чиновников (теперь должность комиссаров упразднена) обычно звали «конокрадами». Что в Заволжье конокрадство, дотоле неслыханное, началось с учреждения этой должности, вовсе для того края ненужной (в сороковых годах), это положительный факт. * *По Заволжью лошадей тогда только начали красть, как учредили особую должность **комиссаров по пресечению конокрадства** [3, с. 104].**

Как отмечала А.Н. Ростова, артефакты «чаще всего осмысляются в динамике, как предмет, представленный в событийном или процессуальном ракурсе» [6, с. 129], т.е. при их толковании происходит нейтрализация предметного и актуализация признакового или функционального значения. В художественном тексте наблюдается совмещение обоих начал, что создает эффект лексикографической полноты: **ботало**² – шест с дощечкой или деревянным стаканом на конце; этим орудием «**бóтают**» воду, то есть бьют обо дно и мутят ее для загона рыбы или раков в сети или в рашню. * *По песку был раскинут невод из бóтальной дели, изготовили ее ловцы на случай, если купцы вздумают не только рыбу ловить, но на бель тони заказывать. Одаль рашнь и бóтала лежали [4, с. 186]. **Мыловка** – ископаемое, мыловатое на ощупь, из породы талька, вещество, употребляемое при валянье сукон. **Волнянка** –*

растение *Diantus superbus*. И мыловка, и волнянка употребляются по захолюстьям вместо мыла. * *По нашим местам добротного мыла не надо, нашим чухамам, особливо мордовкам, не яичным рожки-то мыть, им годит и тюлень. А рубахи да портки стирать и тюлень будет им на удивленье, – все-таки лучше мыльовки али волнянки. Советовался я кое с кем...* [4, с. 283].

В дилогии П.И. Мельников стремился создать полный информационный образ слова, для чего обращался к его исходному смыслу, углубляясь в историю появления описываемого предмета, к таким денотативным признакам, которые на протяжении многих лет утратились, стерлись из памяти носителей языка, т.е. восстанавливал стертую ВФС. В сферу семантизации включаются, в частности, такие компоненты, как признаковость (**БЕЗЗАСТЕЖНАЯ** – *беззастежными* раскольники зовут книги не духовного содержания, переплетаемые обыкновенно *без застежек*. ... * *А впрочем, есть хорошие книжки, – молвил Герасим Силыч. – А я и не знал, что ты беззастежными торгуешь, – заметил Смолокуров* [4, с. 499]) и локальность (**АРХИЕРЕЙСКОЕ** – архиерейским называли в прежнее время шипучее вино, приготовляемое наподобие шампанского из астраханского и кизлярского чихиря в нанимаемых виноторговцами Макарьевской ярмарки погребах **архиерейского дома** в Нижнем Новгороде. * *Тогда было отдано приказанье хозяину в такой-то день в гостиницу никого не пускать, комнаты накурить парижскими духами, прибрать подальше со столов мокрые салфетки, сготовить уху из аршинных стерлядей, разварить трехпудового осетра, припасти икры белужьей, икры стерляжьей, икры прямо из осетра, самых лучших донских балыков, пригласить клубного повара для приготовления самых тонких блюд из хозяйских, разумеется, припасов и заморозить дюжины четыре не кашинского и не **архиерейского**, а настоящего шампанского* [3, с. 65]).

Метатекстовые интенции автора реализуются не только в подстрочниках. Писатель создает этимологический образ описываемого слова, включая его в основной текст. Например: * *... но в продажу дома никто и верить не хотел. Поверили только к Сергееву дню, когда настали «капустки». В то время по всем городкам, по всем селеньям в каждом доме на зиму капусту рубят, к зажиточным людям тогда вереницами девки да молодки с тятками под мышками собираются. А ребяташкам и числа нет, дела они не делают, зато до отвала наедаются капустными кочерыгами. Шум, визг, крик разносятся далеко, а девицы с молодцами, стоя за корытами, «Матушку-капустку» поют... Звонко разносится веселый напев капустной песни, старой-престарой. Еще с той поры поется она на Руси, когда предки наши познакомились с капустой и с родными щами. Под напев этой песни каждую осень матери, бабушки и прабабушки нынешних девок и молодок рубили капусту* [4, с. 392]. Описание не понятной читателю лексической единицы **капустки** осуществляется путем конкретизации ее парадигматических отношений. Первое предложение носит отождествляющий характер и содержит мотивирующее существительное: капустки = то время, когда **рубят капусту**. В последующих предложениях, связанных параллельной и цепной связью, происходит расширение понятия за счет культурологической информации, введенной при помощи однокоренных лексем: а) время, когда ребяташки наедаются **капустными кочерыгами**, б) время, когда девицы с молодцами поют «**Матушку-капустку**»; в) время, когда далеко разносится **капустная песня**; г) песня поется с тех пор, как **познакомились с капустой и родными щами** (согласно словарю В.И. Даля, щи – это похлебка, мясная или постная, из **рубленой и квашеной капусты**); д) под напев этой песни осенью (время) **рубят капусту**. Кольцевая структура текста организует денотативное пространство, эксплицируя номинацию по метонимической модели.

Таким образом, внутренняя форма является актуальным компонентом авторской дефиниции, позволяющим включить в процесс декодирования понятия не только парадигматические соответствия, но и экстралингвистическую информацию культурологического содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова Л. И. Внутренняя форма слова и способ мировидения / Л. И. Богданова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.) : Труды и материалы: / Под общ. ред. К. Р. Галиуллина. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2004. – С. 207 – 208.
2. Ермакова О. П. Лексические значения производных слов в русском языке / О. П. Ермакова. – М., 1984. – 152 с.
3. Мельников П. И. (Андрей Печерский). В лесах. – В 2-х книгах. – М. : Правда, 1987. – 623 с.
4. Мельников П. И. (Андрей Печерский). На горах. – В 2-х книгах. – М.: Художественная литература, 1979. – Кн. 1. – 605 с. – Кн. 2. – 509 с.
5. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике / А. А. Потебня // Из записок по русской грамматике. – Т.т. 1 – 2. – М., 1958.
6. Ростова А. Н. Метатекст как форма экспликации метаязыкового сознания (на материале русских говоров Сибири) / А. Н. Ростова. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 2000. – 194 с.

7. Резанова З. И. Внутренняя форма слова как объект метаязыковой рефлексии в условиях чат-коммуникации / З. И. Резанова – Режим доступа: <http://vestnik.tsu.ru/language/archive/6-2008-1.html>
8. Сидорова Т. А. Проблема мотивированности слов фразеологизированной морфемной структуры в современном русском языке (системно-функциональный и когнитивный аспекты) : автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русский язык» / Т. А. Сидорова. – Нижний Новгород, 2007. – 52 с.
9. Черниш Т. О. Внутрішня форма мовних одиниць і проблема мовного образу світу / Т. О. Черниш. // О.О. Потебня й актуальні питання мови та культури: зб. наук. праць. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 83–88.
10. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта / Г. Г. Шпет. – М. : КомКнига, 2006. – 216 с.

УДК 811. 161. 2'373

МОДАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА ПАРЕМИЙНОГО ИМПЕРАТИВА

Приймачок О.И., к. филол. н., доцент

Волинський національний університет імені Лесі Українки

В статье описаны основные пути и способы реализации модального потенциала русских паремий, имеющих первичную императивную модальность. Установлено соотношение между семантическим объёмом пословицы и возможностью модификации её модального значения. На конкретных примерах продемонстрированы различные направления транспозиции пословичного императива.

Ключевые слова: модальная транспозиция, паремия, императив.

Приймачок О.І. МОДАЛЬНА СЕМАНТИКА ПАРЕМІЙНОГО ІМПЕРАТИВА / Волинський національний університет імені Лесі Українки, Україна

У статті описано основні шляхи і способи реалізації модального потенціалу російських паремій, що мають первинну імперативну модальність. Встановлено співвідношення між семантичним обсягом прислів'я та можливістю модифікації його модального значення. На конкретних прикладах продемонстровано різні напрямки транспозиції паремійного імператива.

Ключові слова: модальна транспозиція, паремія, імператив.

Prymachok O.I. MODAL SEMANTIC OF PAREMICAL IMPERATIVE / Volyn national university of the name Lesi Ukrainki, Ukraine

The ways and means of modal transpositions of Russian paremies which have the primary imperative modality are described in this article. Then is founded correlation between the semantic structure of the proverb and the possible modification of its modal meaning. Paremical Imperative is transformed into the zone of the indicative, debitive and optative.

Key words: modal transpositions, paremy, Imperative.

Грамматика последних десятилетий неуклонно движется по пути расширения своего пространства. Несмотря на бесконечные дискуссии о её границах, она уже давно вышла сначала за пределы словоформы, затем парадигмы, потом минимального контекста, потом предложения. А в последние годы актуальным стало изучение взаимодействия грамматической единицы со средой, которая понимается в свете теории речевых актов не только как расширенный контекст, но и как намерения говорящего, как проблема языковой памяти и интуиции, языковой игры и эксперимента. Взаимодействие языковой системы со средой в грамматике проявляется и в особых формах контакта грамматической единицы, её общих и частных значений, с контекстом. В процессе развития языка усиливается асимметрия знака и значения, обогащающая его новыми смыслами и новыми коннотациями. Одна грамматическая форма может употребляться в нетождественных значениях. Это явление называется транспозицией; именно благодаря ей расширяются номинативные и экспрессивные возможности грамматики. Но несмотря на то, что все классики славянского языкознания (А. Шахматов, А. Пешковский, А. Потебня, В. Виноградов) в своих трудах уделяли особое внимание стилистике грамматических форм, их выразительные возможности исследованы ещё не в полной мере.

Сам термин «транспозиция» вызывает определённые затруднения именно потому, что он широко употребителен и в его интерпретации нет единообразия. В широком смысле транспозиция – любой

перенос, в основе которого лежит семантическое или функциональное сопоставление единиц. Транспозиция, играя важнейшую роль в устройстве и функционировании языка, метафоризирует его. «В напряжении между формой и содержанием заключено творческое начало – рождение новых смыслов» [3, с. 124]. Поэтому основная цель данной работы – раскрыть механизм появления вторичных модальных значений народных афоризмов с первичной императивной модальностью, указав основные направления модальной транспозиции, и определить факторы, которые делают этот процесс возможным.

В изучении транспозиции форм глагольного наклонения существует уже определённая традиция, особенно это касается повелительного наклонения, или императива [5]. Самым противоречивым моментом отдельных концепций является постоянное смешивание форм и функций, неразличение наклонения как морфологической категории и модальности как функционально-семантической категории. Соглашаясь с тем, что глагольное наклонение действительно выступает основным морфологическим средством воплощения категории модальности, нельзя, однако, согласиться с отождествлением понятий «транспозиция наклонения» и «транспозиция модальности». Как известно, модальность является обязательным конститутивным признаком любого высказывания, а оно может быть и безглагольным. Существует огромное множество номинативных, генитивных, эллиптических, ситуативно неполных высказываний с выразительными модальными значениями реальности, оптатива, императива и т.п. Кстати, и сам термин «императив» употребляется в двух значениях: общем и частном, что вынуждает различать императив как общую модальность предложения-высказывания и императив как один из способов выражения такой модальности.

Современный этап функционально-грамматических поисков характеризуется мощным развитием нескольких направлений. Данное исследование ориентировано на одно из них, представленное работами А. Бондарко, Г. Золотовой и др. Здесь одной из центральных становится проблема функционального потенциала языковых единиц и его реализация в высказывании. Поскольку категория модальности – один из обязательных признаков любого высказывания, афористического в том числе, то исследование модального потенциала паремии в её действительных и возможных актуализациях было бы интересным и для решения проблемы природы модальной транспозиции, и для методики определения общей модальной направленности текста, и для осмысления семантического объёма самой паремии. Известно, что пословицы и поговорки имеют как минимум две ипостаси. С одной стороны, их можно анализировать как малый фольклорный жанр, который (подобно сказкам или легендам) характеризуется ситуативностью, имеет тему и три чётко выраженных плана: план лингвистической структуры, план семиотической структуры и план реалий. С другой стороны, паремия – это фразеологическая единица коммуникативного типа, которая, как и другие языковые единицы, включена в систему синтагматико-парадигматических отношений в языке. Иначе говоря, любая паремия может рассматриваться как ситуативно неактуализированное (универсальное) высказывание и как актуализированное в какой-то определённой ситуации. Именно этот факт даёт возможность делать выводы относительно причин и условий возникновения у паремии вторичных (транспозитивных) модальных значений.

В самом общем виде паремия констатирует определённую ситуацию или отдельные поведенческие стереотипы, даёт им оценку, предлагает какую-то стратегию: *В гостях хорошо, а дома лучше; Близок локоть, да не укусишь; В тихом омуте черти водятся; Правда глаза колет*. Такая констатация может сопровождаться дополнительными модальными оттенками возможности / невозможности (*Без труда не вытащишь и рыбку из пруда; Дыма без огня не бывает*), необходимости (*С волками жить – по-волчьи выть, Ремесло за плечами не носить*), неизбежности (*Двум смертям не бывать, а одной не миновать; Сколько ниточке ни виться, а конец будет*), желательности (*Рада бы душа в рай, да грехи не пускают; Вашими бы устами мед пить*), условности (*Лес рубят – щепки летят; Тише едешь – дальше будешь*). Значит, наиболее приспособленной паремийной конструкцией для квалификации определённой ситуации и одновременной её оценки является повествовательное предложение с реальной объективной модальностью.

И наоборот, пословицы, имеющие характер предписания, совета или предостережения, (*Взялся за гуж, не говори, что не дюж; Куй железо, пока горячо; Береги платье снову, а честь смолоду; На чужой каравай рот не разевай; Не плюй в колодец, пригодится воды напиться; Хлеб-соль ешь, а правду режь*) чаще всего воплощены в побудительном предложении с императивной модальностью.

В целом любой народный афоризм прежде всего информативен, причём информацию несёт даже не его словесный текст, а выбор данной паремии и её использование в данной внеязыковой ситуации. Это значит, например, что в паремийном фонде нет сугубо апеллятивных (к которым, кстати, принадлежат императивные) высказываний: прежде всего информативной будет и та пословица, которая грамматически организована когнитивными глагольными наклонениями (индикативом и конъюнктивом), и та, которая организована волюнтаривными наклонениями (императивом и оптативом). Это в свою очередь накладывает определённый отпечаток на функционирование этих наклонений в паремиях, а именно: в волюнтаривной по своей языковой природе пословице на первый план выходит сема смысловая, информативная, а первичная сема волеизъявления (собственно модальная)

воспринимается как дополнительная. А в индикативном по форме афоризме на первый план может выйти именно модальное отношение к обозначаемой ситуации (её возможность или невозможность, необходимость, неизбежность, желательность и т.п.). Это происходит как раз благодаря тому, что, по мнению паремистов, каждая пословица в идеале одновременно выполняет все свои главные функции, которые схематически выглядят так: утверждение, оценка, предписание.

Модальный потенциал паремии (т.е. возможность трансформации её первичного модального значения) тем шире, чем шире круг внеязыковых ситуаций, на которые тот или иной народный афоризм может быть ориентирован. Понятно, что таких ситуаций значительно больше у тех паремий, которые А. Потемня называл «образными», в отличие от «безобразных» [4, с. 98], т.е. у таких, которые употребляются в прямом и в переносном смысле (*Как аукнется, так и откликнется; Что посеешь, то и пожнёшь; В тихом омуте черти водятся; Знает кошка, чьё мясо съела; Чем дальше в лес, тем больше дров*) или только в переносном (*Семь пятниц на неделе; Яйца курицу не учат; Горбатого могила исправит; Правда в огне не горит и в воде не тонет*).

Образность помогает пословице при наименьших затратах словесного материала дать наибольшую концентрацию мысли, а контекст модифицирует не только семантику паремии, но и её первичное модальное значение. Индикативная по своей природе паремия может приобретать императивную модальность, сравним, например, два случая употребления одной и той же пословицы:

1) – *Смел очень!* – крикнул он, когда Серёжа приблизился. – *Помни: не всегда смелость города берёт, особенно на службе. Можно и головы не сносить* (Станюкович); 2) – *Здесь вот девушка не решается выступить...* – Все оглянулись. Оксана испуганно уткнула лицо в ладони... – *Смелость города берёт, – шептал над ухом сосед* (Поповкин). Волонтеративная модальность появилась у паремии только во втором контексте.

Обобщённость и полисемантность народных афоризмов становятся, как видим, тем базисом, на котором происходит модальная транспозиция как из зоны неволонтератива в зону волонтератива, так и в обратном направлении, о чём свидетельствуют многочисленные примеры.

Сравним модальные значения известной славянской пословицы *Век живи – век учишь*: 1) *Когда воротилась Дуня и увидела шкапы со множеством книг, весело кивнула отцу миловидной головкой, тогда он, указав ей на них, сказал: – Читай, Дунюшка, на досуге, тут есть чего почитать. Хоть ты теперь у меня и обученная, а всё-таки храни старую нашу пословицу «Век живи – век учишь»* (Мельников-Печерский); 2) *Прежде всего я оглядел сапоги Павловского. По виду – сверху – советские, офицерские, они имели подошвы немецких армейских сапог, подбитых гвоздями, каблуки были охвачены металлическими подковками. Такого гибрида за три года войны я ещё не встречал – век живи, век учишь* (Богомолов).

Если в первом контексте пословица употребляется в своём прямом значении и сохраняет первичную модальность доброго совета или указания, то второй контекст иллюстрирует, как волонтеративная по своей языковой природе паремия приобретает характер иронического замечания касательно существования чего-то до сих пор невиданного или неслыханного. Первичная императивная модальность, обозначенная глаголами-предикатами в форме повелительного наклонения, абсолютно утрачена, поскольку на первый план выходит оценка определённой ситуации. Можно привести немало аналогичных контекстов, которые нивелируют первичную модальность императива:

Не связывая ещё слов, он [Кюхельбекер] ... лез в поэты. Не спросясь броду, не суйся в воду (Тынянов);

Фамилии своей она нам не сказала. Марья Петровна – вот и всё. А Омск – город большой, ищи ветра в поле! (Чехов);

Наш общий друг, военный моряк Лёша Шириков, мог бы служить живым доказательством справедливости поговорки: «Не родись красивым, а родись счастливым». Действительно, красавцем Лёша никогда не был... Ему везло от рождения, и везло во всём, за что бы он ни брался (Лавренёв);

– *Ну, мать, я свою молодую жену забираю с собой. Она там на всю артель готовить будет. – Что ж, – отвечаю, – если совет да любовь, так в добрый час. Ты, я вижу, нигде не пропадёшь* (Рыленков);

– *Положим он [Ечкин] сейчас ничего не имеет, и бриллианты поддельные, но я отдал бы ему всё, что имею. Стабровский тоже хорош, только это уж другое: тех же щей, да пожирнее влей. Они там, в Сибири, большие дела обдывали* (Мамин-Сибиряк).

Индикативно-оценочная семантика доминирует в волонтеративных по своей лингвистической сущности пословицах, когда они употребляются для обозначения разнообразных жизненных ситуаций, человеческих характеров, поведенческих стереотипов. Скажем, паремия *Любишь кататься – люби и саночки возить* вполне может намекать на чью-то безответственность, а *Мели, Емеля, твоя неделя* характеризует человека болтливую, не умеющего держать язык за зубами или хранить чужие тайны. В

случае если кто-то переусердствовал, забыл о чувстве меры или слишком прямолинейно выполнил задание, то говорят *Заставь дурака Богу молиться, он и лоб расшибёт*. О чём-то несбыточном или недостижимом, о ком-то пропавшем или потерявшемся говорит поговорка *Ищи ветра в поле*. Народный афоризм *Не рой яму другому, сам в неё попадёшь* говорит об обязательной расплате за подлость и предостерегает от поступков, за которые потом бывает стыдно. О выпавших на долю человека неприятностях, о внезапно свалившемся горе сказано: *Пришла беда, отворяй ворота*; а философское отношение к жизни, понимание временного характера всех неудач, за которыми обязательно последует светлая полоса, говорит пословица *Терпи, казак, атаманом будешь*. Попытка смоделировать ситуацию, которая может быть обозначена определённой единицей из русского паремийного фонда, конечно, не претендует на исчерпывающую характеристику семантического объёма паремии (это вообще вряд ли возможно). Однако такой эксперимент наглядно показывает, что императивные по форме единицы (они действительно все содержат член императивной парадигмы) служат знаками определённых реальных или идеальных ситуаций, а это значит, что указанные паремии приобретают явные признаки неволевого модальности.

Индикативная модальность может усложняться дебитивной семантикой, если пословица в контексте особенно актуализирует сему “надо (не надо)”, “нужно (не нужно)”, “должен (не должен)” и т.п.: 1) [Фёкла:] *Неужто ты сам свадьбу хочешь заправить?* [Кочкарёв:] *Сам, сам, ты уж не мешайся только.* [Фёкла:] *Ах, бесстыдник какой! Да ведь это не мужское дело...* [Кочкарёв:] *Пойди, пойди. Не смыслить ничего, не мешайся! Знай сверчок свой шесток, убирайся отсюда!* (Гоголь); 2) *Исправник добродушно промолвил: – Эх, Василий Васильевич, не нам бы с вами о таких людях рассуждать, – где нам? Знай сверчок свой шесток. – Да помилуйте, – возразил я с досадой, – какая же разница между мною и господином Орбассановым?* (Тургенев). Если первый контекст поддерживает императивную семантику паремии, то во втором более выразительной становится дебитивная (долженствовательная) модальность: *знай = должен знать*.

Такой процесс смещения первичного императива в дебитивную плоскость вполне естествен, ведь вне контекста паремия лишена конкретного адресата, да и адресантом может быть каждый, т.е. эталонная императивная ситуация отсутствует. Например: *За правое дело стой смело* (= надо стоять); *Не дели шкуру неубитого медведя* (= не нужно делить); *Готовь сани летом, а телегу зимой* (= нужно готовить).

Наконец, императивная по грамматическому оформлению пословица может приобретать семантику оптатива, ведь императив и оптатив являются двумя разными проявлениями волеизъявления. Если императив означает адресованное кому-то волеизъявление насчёт определённых действий, то оптатив означает эмоционально-волевое проявление потребности говорящего в осуществлении чего-либо. Самым распространённым средством выражения значения желательности в русском паремийном фонде стало инфинитивное предложение с частицей *бы* (*б*) или предложение с глаголом в сослагательном наклонении. Однако существует немало особых конструкций, специализированных на выражении пожеланий; у них нет традиционных показателей оптатива, вместо этого употребляются магические обороты *дай Бог, не дай Бог, дай Боже, не дай Боже, упаси Боже (Господи)* и т.п., и они содержат глаголы в форме повелительного наклонения.

Паремии типа пожеланий и проклятий составляют отдельный речевой жанр, ведь у них своя ниша в повседневном общении, причём говорящие не только воспроизводят, но и легко конструируют новые высказывания, актуальные для конкретного случая. Это значит, что указанные разновидности оптатива имеют ярко выраженную специфику как формы, так и содержания. Например: *Дай вам Бог пировать, а нам крохи подбирать*; *Дай Бог и кошке своё лукошко*; *Дай Боже нашему теляти волка поймать*; *Дай Бог ему быть полковником, только не в нашем полку*; *Не дай Бог с дураком связаться*.

Другая группа пожеланий – высказывания с глаголами повелительного наклонения: *Будь здоров, как вода, богат, как земля, красив, как весна*; *Расти большой, не будь лапшой*. Нетрудно заметить полное отсутствие императивной семантики, ведь в универсальном высказывании, каковыми и являются паремии, императивная категориальная ситуация не предвидится.

Исследование феномена паремийного императива позволяет сформулировать некоторые выводы. Во-первых, императивная модальность может быть присуща не только высказываниям с глаголами повелительного наклонения, равно как неволевого модальности могут получать паремии, которые содержат член императивной парадигмы. Во-вторых, чем шире семантический потенциал паремии, тем легче происходит транспозиция её первичного модального значения. В-третьих, направления транспозиции паремийного императива значительно отличаются от аналогичного явления в литературном языке. Если в кодифицированной речи повелительное наклонение транспонируется в сферы значений индикатива и конъюнктива, то в паремиях императив транспонируется в зону индикатива, дебитива и оптатива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст / А. В. Бондарко – Л. : Наука, 1971. – 116 с.
2. Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка / Г. А. Золотова – М. : Наука, 1973. – 351 с.
3. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова – М. : Наука, 1986. – 205 с.
4. Потебня А. А. Из лекций по теории словесности: Басня. Пословица. Поговорка // Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высш. школа, 1990. – С. 55–131.
5. Храковский В. С. Семантика и типология императива / В. С. Храковский, А. П. Володин. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 271 с.

УДК 81'25 (161.1 – 161.2)

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ВІДПОВІДНИКИ В ЮРИДИЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Руколянська Н.В., викладач

Запорізький юридичний інститут ДДУВС

У статті проаналізовано юридичні терміни-відповідники в російській та українській мовах, запропоновано методика визначення найточнішого варіанта перекладу юридичного терміна.

Ключові слова: юридична термінологія, термінологічний знак, базові терміни, юридичні терміни-відповідники.

Rukolianska N.V. РУССКО-УКРАИНСКИЕ СООТВЕТСТВИЯ В ЮРИДИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ / Запорожский юридический институт ДГУВД, Украина

В статье проанализированы юридические термины-соответствия в русском и украинском языках, предложена методика определения наиболее точного варианта перевода юридического термина.

Ключевые слова: юридическая терминология, терминологический знак, базовые термины, юридические термины-соответствия.

Rukolianska N.V. THE RUSSIAN-UKRAINIAN CORRESPONDENCES IN THE LEGAL TERMINOLOGY / Zaporizhzhya Law Institute of Dnipropetrovsk State University of the Internal Affairs, Ukraine

Legal term-correspondences in Russian and Ukrainian languages are analysed in the article. The technique of definition of the most exact translation of the legal term is offered.

Key words: legal terminology, terminological sign, basic terms, legal term-correspondences.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. у зв'язку з набуттям Україною державності і затвердженням 10 статтею Конституції України (1996р.) державного статусу української мови означилися активним розвитком та дослідженням термінологій різних галузей знань, а, отже, й української юридичної. Це сприяло виданню юридичних словників різного типу, у тому числі й перекладних, дво- та багатомовних. Разом із тим значна кількість українських юридичних термінів і досі лишається лексичними кальками з російської мови, хоча існують питомі терміни на позначення відповідних понять юриспруденції.

Актуалізують зазначену проблему й практичні потреби фахівців юридичної галузі: слідчих, дізнавачів, оперативних працівників та ін. Не менш важливим є і той факт, що неточний український відповідник до російського юридичного терміна, і як наслідок хибне розуміння, тлумачення й застосування законодавчих норм, може бути доленосним для людини. Термінологічні одиниці як словесні знаки [8] мають точно називати юридичні поняття, що функціонують у цій терміносистемі, тобто „юридичний тезаурус має бути побудований за математичною суворістю, щоб забезпечити якість юридичного правила (цілісність, упорядкованість, точність, ясність)” [9, с. 221]. У зв'язку з цим не втрачають актуальності проблеми перекладу термінології зазначеної галузі.

Українська юридична термінологія є об'єктом наукових досліджень і юристів, і мовознавців. Як зазначається дослідниками [1], увага до юридичної термінології є ознакою рівня розвитку правової держави, нації, її свідомості (а точніше – правосвідомості), а відтак, виявом духовної культури нації. Різні аспекти української юридичної термінології, у тому числі й складні проблеми перекладу, стали предметом наукових досліджень Н. Артикуци, Ю. Зайцева, Г. Онуфрієнко, Ю. Прадіда, О. Сербенської,

С. Толстої, Л. Чулінди, О. Юрчук та ін. Серед дослідників російського юридичного дискурсу – О. Александров, О. Баранов, Н. Івакіна, В. Катков, Ю. Рождественський та ін.

У попередніх опублікованих статтях нами досліджено такі актуальні питання, як дериваційні процеси в термінології кримінального та цивільного права (у сфері іменників, прикметників, дієслів і дієслівних форм, прислівників); семантичні особливості в термінології кримінального та кримінально-процесуального права (синонімічні, антонімічні, омонімічні, гіперо-гіпонімічні); лексико-семантичні категорії кримінального та кримінально-процесуального права; проблеми перекладу термінології кримінально-процесуального права та ін. У навчальному посібнику [12] та термінологічних словниках [НРУСФТ-1, НРУСФТ-2], підготовлених для студентів спеціальності «Правознавство», реалізовано наукові принципи аналізу сучасної української юридичної термінології.

Мета цього дослідження – проаналізувати на матеріалі різних сучасних фахових джерел українські та російські терміни-відповідники в номінації базових юридичних понять.

Своєрідною особливістю юридичної термінології є її давність і найтісніший зв'язок із життям народу – його правовим життям. Уперше правничі терміни з'явилися ще в „Руській Правді” (XI ст.), а згодом і в галицько-волинських грамотах (XIV-XV ст.). Початком процесу формування юридичної терміносистеми національної мови є перша спроба систематизації термінології, яка припала в Україні на середину XIX ст., коли вийшов друком перший перекладний юридичний словник „Juridisch-politische Terminologie für die slavischen Sprachen Oesterreichs. Von der Commission für slavische juridisch-politische Terminologie. Deutsch-ruthenische Separat-Ausgabe” (Відень, 1851 р.).

В основу аналізу досліджуваного матеріалу покладено логіко-лінгвальну класифікацію юридичних термінів, розроблену Г. Онуфрієнко, відповідно до якої функціонують сім груп терміноодиниць: базові, терміни-домінанти, похідні, залучені, загальнонаукові та міжнаукові, термінологічні одиниці широкої семантики. До базових належать ті, які “позначають використовувані в правничій терміносистемі поняття базових наук і тих галузей знання, які складають фундамент правничих знань” [11, с. 150]. У базових, як суто вузькоспеціальних термінах, і відбивається специфіка терміносистеми відповідної галузі знань (напр., рос. *заключение эксперта* – укр. *висновок експерта*, рос. *потерпевший (субст. суц.)* – укр. *потерпілий (субст. ім.)*, рос. *вещественные доказательства* – укр. *речові докази*, рос. *физическое лицо* – укр. *фізична особа*, рос. *обыск* – укр. *обишук*). Між зазначеними групами, як доводить Г. Онуфрієнко, границі є рухомими, що уможлиблює взаємоперехід терміноодиниць та ілюструє динамічність, гнучкість та еволюційність системних зв'язків у складній терміносистемі юридичної галузі знань.

Під поняттям *юридична термінологія* розуміємо “сукупність номінацій (найменувань) правових явищ і понять, що функціонують у мовно-правових сферах законодавства, ділової документації та правничих наук, являє собою великий і надзвичайно важливий фрагмент літературного словника будь-якої національної мови з погляду його соціально-комунікативної та її інформаційної значущості” [4, с. 400]. В юридичній галузі функцію номінації базових понять виконують здебільшого іменники (напр., рос. *амнистия* – укр. *амністія*, рос. *следователь* – укр. *слідчий*, рос. *заключенный (субст. суц.)* – укр. *ув'язнений (субст. ім.)*) та словосполучення різних структур (напр., рос. *арест имущества* – укр. *арешт майна*, рос. *пожизненное заключение* – укр. *довічне ув'язнення*, рос. *меры принуждения* – укр. *примусові заходи*, рос. *обвинительный приговор* – укр. *обвинувальний вирок*). Поміж останніх науковці-термінологи рекомендують розмежовувати терміносполуки, які “є відносно стійкими, оскільки можуть включати до свого складу мінливі, нестабільні семантичні ознаки” й “складаються з самостійних термінів, кожний з яких має власну дефініцію” [7, с. 93] (напр., рос. *апелляционный суд* – укр. *апеляційний суд*, рос. *правовое принуждение* – укр. *правовий примус*, рос. *оправдательный приговор* – укр. *виправдувальний вирок*), і складені терміни, яким “притаманна стійкість і відтворюваність” і в яких “один з компонентів, як правило, не є термінологічно самодостатнім, а тому й не має самостійної дефініції” [7, с. 93] (напр., рос. *предыдущая судимость* – укр. *попередня судимість*, рос. *старший следователь* – укр. *старший слідчий*, рос. *тяжелое преступление* – укр. *тяжкий злочин*).

Спостереження за юридичною термінологією сфери її фіксації, тобто аналіз у першу чергу перекладних термінографічних джерел, дає можливість зробити певні зауваження щодо українських відповідників, які „мають бути суворо точними, що посилюється юридичним порядком, і набути рівня „очищеного змісту”, щоб їх легко можна було розпізнати, а відтак і легко встановити, що вони визначають” [11, с. 222]. Однією з важливих сучасних лінгвістичних проблем є добір точних еквівалентів до російськомовних термінів кримінального, кримінально-процесуального, цивільного та інших галузей права, які б найточніше відтворювали семантику відповідних понять. З цього питання доцільно прийняти точку зору авторів „Російсько-українського словника (труднощі терміновживання)”, який є оригінальним зором за побудовою, так і за організацією матеріалу. У ньому вперше здійснено спробу комплексного вирішення проблеми внормування юридичної термінології: науково опрацьовано термінолексику, виявлено труднощі її функціонування, вмотивовано подано шляхи їх усунення, запропоновано можливі варіанти перекладу терміноодиниць [2].

Поміж базових понять юриспруденції виокремлюємо такі: „суб’єкт злочину”, „об’єкт злочину”, „юридична дія, процес”, „юридична особа”, „нормативно-процесуальний документ” тощо. Дослідницьку увагу зосереджуємо на тих терміноодинацях, що називають юридичну дію або процес, оскільки саме поняття, котрі позначають дію (процес), є доміантними серед базових в юридичній галузі, особливо у процесуальних видах права. Проаналізуємо базові терміносполуки на позначення різних юридичних дій, процесів, абстрактних понять, до яких у термінографічних виданнях наведено низку відповідників. Сутність юридичних понять перевірено за відповідними кодексами [5, с. 15] й тлумачними юридичними словниками [13, с. 16].

Термін рос. *меры пресечения* називає абстрактне юридичне поняття й означає «передбачені законом заходи процесуального примусу, що застосовуються до обвинуваченого, підсудного, а також засудженого за наявності достатніх підстав вважати, що він може уникати слідства або суду чи перешкоджатиме встановленню істини у справі, або вестиме злочинну діяльність, а також для забезпечення виконання вироку» [16, с. 103], використовується в кримінальному процесі. У різних перекладних термінографічних джерелах до нього наведено такі українські відповідники: *заходи запобіжні, заходи прискікання* (РУСЮТ – 85), *запобіжні заходи* (СЮТ-94), *запобіжний засіб* (ППС), *запобіжні заходи, заходи до припинення* (НРУСФТ – 98). Найбільш точним доцільно вважати український термін *запобіжні заходи*, оскільки, по-перше, варіант у формі однини *запобіжний засіб* через вербальні складники не відтворює сутності юридичного поняття і вживається з порушенням граматичної форми; по-друге, терміносполука *заходи прискікання* не може бути нормативним варіантом, бо віддієслівний іменник *прискікання*, що входить до його складу, є русифікованим.

Термін рос. *предварительное заключение* називає юридичну (слідчу) дію й означає «ув’язнення на підставі взяття під варту як запобіжний захід, який застосовується до обвинуваченого, підсудного та підозрюваного у вчиненні злочину» [16, с. 211]. Якщо виходити із значення слова *попередній* («який здійснюється перед чимось, передує чомусь основному, підготовчий» [6, с. 569]), то *попереднє ув’язнення* має означати щось типу першої (попередньої) стадії якогось подальшого, «основного», ув’язнення. Можливо, з огляду на обвинувальний ухил радянського судочинства, це і відбивало певну логіку. Але *предварительное заключение* застосовується не з метою «попереднього» покарання через позбавлення волі, а з метою запобігання певним діям обвинуваченого (підозрюваного) шляхом позбавлення волі на певний час. Відповідно до цього призначення рос. *предварительное заключение* визначається як один із запобіжних заходів. Тому, не зважаючи на те, що в різних термінографічних джерелах наведено різні відповідники (*попереднє ув’язнення* (РУСЮТ-85, СЮТ-94, РУСЮТ-93), *досудове ув’язнення* (УАСПТ), *запобіжне (попереднє, досудове) ув’язнення* (НРУСФТ)), вважаємо за нормативну терміносполуку *запобіжне ув’язнення* для номінування цього юридичного поняття.

Термін рос. *предварительное следствие* називає процесуальну слідчу дію, що є «стадією кримінального процесу, на якій слідчі збирають, перевіряють та оцінюють докази» [16, с. 89]. У різних фахових джерелах ця терміноодинаця має три українські відповідники: *попереднє слідство* (РУСЮТ-85, СЮТ-94, РУСЮТ-93), *передсудове слідство* (ППС), *досудове (попереднє) слідство* (НРУСФТ, УАСПТ). *Предварительное следствие* – це самостійна, конкретно окреслена стадія кримінального процесу, в той час як прикметник *попередній*, що має значення «який здійснюється перед чимось, передує чомусь основному, підготовчий», хибно відображає поняття, вказуючи на «попередність», підготовчий характер певного виду слідства, хоча це і не попередня стадія якогось «слідства взагалі», і не попередній етап судового слідства. І *передсудове слідство*, і *судове слідство*, маючи спільні ознаки та функції, є різними складовими кримінального процесу. Суто ж формальна їх відмінність полягає в тому, що перше хронологічно чиниться ДО суду, а друге – ПІД ЧАС суду (у процесі судового розгляду). Таким чином, точнішим українським відповідником терміна *предварительное следствие* є зафіксована у правничій літературі терміносполука *передсудове слідство*. Проте префікс *перед-* ще має додаткове значення «напередодні», що призводить до певної неточності у передаванні означуваного юридичного поняття. Тому вмотивовано пропонуємо українським відповідником до російського *предварительное следствие* терміносполуку *досудове слідство*, яке до того ж і за формою, і логічно співвідноситься з терміном *судове слідство*. Доцільно при цьому згадати, що в професійній періодиці, зокрема у газеті «Іменем закону» та фаховому журналі «Міліція України», а також чинному Кримінально-процесуальному кодексі, використовується термін *досудове слідство*. Як бачимо, вади в доборі відповідника часто трапляються через те, що деякі російськомовні терміни неточно відбивають поняття через змістовий зв’язок його з іншими поняттями цієї системи, а тому їх абсолютно відповідний (калькований) український термін подвоює цю неточність. Оскільки кожен термін має дефініцію, то точність його треба перевіряти через сутність дефініції.

Термін рос. *мнимая сделка*, що є поняттям цивільного права й називає злочинне діяння, також потребує уточнення щодо добору українськомовного відповідника, правильного і в мовному плані, і за правовим змістом. Серед пропонованих лексикографічними джерелами варіантів вважаємо за найточніший варіант *фіктивний правочин* (НРУСФТ, РУАСПТ), хоча поряд із ним пропонуються і такі: *мнима угода* (ЦК-93), *удавана угода* (РУСПМ). Із пропонованих прикметників у першій частині терміносполуки слід

виключити компонент *мнимий* як такий, що є російським словом. Щодо дієприкметника *удаваний*, то він у сполученні з іменником *правочин* вживається на позначення правочину, укладеного з метою приховати інший правочин, тоді як ідеться про правочин, укладений «про людське око, без наміру створити юридичні наслідки» (15, с. 113). Саме поняття, що лежить в основі останнього означення, найбільш точно відтворюється прикметником *фіктивний*. У другій частині аналізованого терміносполучення пропонується вживати складний іменник *правочин* як такий, що, по-перше, найбільш точно й повно відтворює поняття *сделка* як «дії громадян та організацій, спрямовані на встановлення, зміну або припинення цивільних прав або обов'язків» (ЦК – 88) та походить від словосполучення *чинити право*, тобто виконувати певні дії, що «мають юридичну силу», стосовно до певних прав чи обов'язків. По-друге, іменник *правочин* на відміну від слова *угода* не є обмеженим значенням дво- чи багатосторонності: чинити право можна й одноособово, без погодження своїх дій (чину) з іншими особами. По-третє, він не є омонімічним до інших термінів і називає лише одне базове юридичне поняття, а саме *сделка*.

Термін рос. *предание суду* номінує самостійну стадію кримінального судочинства, на якій «суддя – одноособово своєю постановою або суд – у розпорядчому засіданні своєю ухвалою віддає обвинуваченого до суду» [3, с. 26]. Ця терміносполучка має такі українськомовні відповідники, як *віддання до суду (під суд)* (РУСЮТ-85, СЮТ-94, РУСЮТ-93), *притягнення до суду* (ППС), *віддання під суд* (РУАСПТ), *віддання до суду* (РУАНЮС). Для нормативного вживання пропонуємо складений термін *віддання під суд*, оскільки, по-перше, *притягнення до суду* відповідає російському *привлечение к суду*; по-друге, використання конструкції *під суд*, для якої характерна обмежена сфера використання, вказує на особливий характер зазначеного юридичного поняття, а не просто віддання чогось – документів, справи та ін. – до суду; по-третє, сполучення *під суд* безпосередньо пов'язане з субстантивованим дієприкметниковим однослівним терміном *підсудний*, що виправдано і логічно, і словотвірними правилами, і юридично.

Удосліджуваній юридичній сфері звертають на лінгвістичну увагу й базові однослівні російсько-українські відповідники. Зокрема, віддієслівний іменниковий термін рос. *доказывание* у різних перекладних лексикографічних джерелах має два українські відповідники: *доказування*, *доводження* (РУСЮТ-85, СЮТ-94, РУСЮТ-93, ППС), які є синонімічними. Однак процесуальна діяльність судових органів та інших учасників кримінального процесу – це збирання доказів, закріплення, перевірка та їх оцінка, яка спрямована на всебічне, повне й об'єктивне дослідження обставин справи для встановлення об'єктивної істини. Враховуючи це, перевагу слід надати іменнику *доказування*, в основі якого – поняття і відповідно термін *доказ*.

До іменникового абстрактного терміна рос. *доказательство* у перекладних словниках наведено два варіанти перекладу: *довід* і *доказ* (РУСЮТ-85, СЮТ-94). Проте в українській мові зазначені іменники вживаються з різним лексичним значенням, тому необхідно розмежовувати терміни *довід* як той, що називає поняття логіки і вживається для означення системи умовиводу, а також *доказ*, що називає юридичне поняття – «предмет чи обставина, які свідчать про чинсь провину» [16, с. 86].

Субстантивованій іменниковий термін рос. *арестованный* у термінографічних джерелах має два українськомовні варіанти перекладу: *арештований* і *заарештований* (РУСЮТ-85, СЮТ-94, РУСЮТ-93, РУСПМ), з яких за найточніший відповідник рекомендуємо префіксальний, оскільки своєю морфемною структурою і словотвірною парадигмою він одночасно вказує на результат завершеної (доконаного виду) процесуальної дії – арешту.

Звертає на окрему лінгвістичну увагу іменниковий однослівний термін рос. *обгон*, що називає один із видів правопорушень. У перекладних термінографічних джерелах його переважно подають українською мовою як *обгін* (РУСЮТ-85, СЮТ-94, РУСЮТ-93), рідше – *обгін*, *випередження* (НРУСФТ-1, НРУСФТ-2) і тільки *випередження* (РУАСПТ). Поділяючи думку авторів РУАСПТ, вважаємо нормативним саме термін *випередження* – «обминання і залишення позаду кого-, чого-небудь шляхом швидкого руху, переганяння», оскільки український відповідник *обгін* є штучним калькованим утворенням.

Таким чином, досліджені базові терміносполучки та однослівні терміни-відповідники не завжди засвідчують точність номінації терміноодиниць юридичної сфери українською мовою, що найчастіше пов'язано з неточністю дефініції російськомовного терміна. Як показав обстежений матеріал, неточність російських та українських відповідників виявлено переважно серед терміносполук і частіше проблема добору українськомовного варіанта пов'язана з атрибутивним компонентом, що можна пояснити тим, що в літературній мові вони часто мають різне значення. І словники, і чинні кодекси, і наукова та навчальна література для студентів юридичних спеціальностей ВНЗ містять немало росіянізмів поміж українських термінів або таких, до яких взагалі не добираються відповідники в українській мові (напр., рос. *выемка* – укр. *виймка*; рос. *поймать с поличным* – укр. *піймати з поличним*). Разом із тим в українській мові на позначення цих юридичних понять функціонують питомі відповідники: *вилучення*, *зловити на гарячому*. Окремий аспект дослідження російсько-українських відповідників у юридичній термінології – це структурний та частиномовний аналіз їх у порівняльному аспекті (напр., рос. *нижестоящий суд* – укр.

нижчий суд, де атрибутивний компонент є різними частинами мови), що стане предметом подальшого наукового розгляду.

Наведений аналітичний матеріал заслуговує на особливу увагу в процесі навчання студентів юридичного фаху в українських вишах [10], оскільки студентам/курсантам треба презентувати під час лекційних, семінарських та практичних занять нормативну українську термінологію, або ж, подаючи всі українські відповідники, які є в сучасних термінографічних джерелах цієї галузі знань, обґрунтовано зазначити найточніший. Це професійне завдання викладачів і мовних, і випускових правових кафедр. На часі й підготовка навчальних перекладних термінологічних словників із різних галузей права.

Отже, здійсненим порівняльним аналізом ми дійшли висновку, що українська юридична термінологіка на позначення базових юридичних понять потребує подальшого уточнення задля її внормування і забезпечення відповідності між поняттями та їх вербалізованими термінологічними знаками. Це актуально для сфер як її функціонування (нормативно-процесуальні акти, наукова література, підручники, посібники), так і фіксації (словники, довідники, державні стандарти) й у навчальному процесі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артикуца Н. В. Проблеми і перспективи вивчення юридичної термінології / Н. В. Артикуца // Українська термінологія і сучасність. – К. : КНЕУ, 1997. – С. 50–53.
2. Головатий С. П. Українська правнича термінологія. Якою їй бути? / С. П. Головатий // С. А. Воробйова, Ю. Є. Зайцев, Н. В. Соломашенко. Російсько-українсько-англійський словник правничої термінології (труднощі терміновживання) / Заг. ред. Ю. Зайцева. – К. : Українська Правнича Фундація, 1994 – С. 4–7.
3. Головченко В. В., Ковальський В. С. Юридична термінологія: довідник / В. В. Головченко, В. С. Ковальський. – К. : Юрінком Інтер, 1998. – 224 с.
4. Криський М. Правнича термінологія у мовленні студента-юриста / М. Криський // Вісник: Проблеми української термінології. – Львів : СловоСвіт, 2002. – № 453. – С. 551–554.
5. Кримінально-процесуальний кодекс України: станом на 15 червня 2006 р. / Верховна Рада України. – Офіц. вид. – Х. : ПП «ІГВІН», 2006. – 256 с.
6. Новий тлумачний словник української мови: у 4-х т. / [укл. проф. В. В. Яремко, О. М. Сліпущко]. – К. : Аконт, 2001. – Т. 3. – 2001. – 927 с.
7. Онуфрієнко Г. С. Гібриди як мовні знаки в національній термінології / Г. С. Онуфрієнко // Проблеми граматики, фонетики, лінгводидактики. Збірник статей / За ред. М. І. Степаненка. – Полтава, 2001. – С. 89–94.
8. Онуфрієнко Г. С. Термінологічний знак в юридичному дискурсі / Г. С. Онуфрієнко // Українська термінологія і сучасність : Зб. наук. праць. – Вип. 5 / Відп. ред. Л. О. Симоненко. – К. : КНЕУ, 2003. – С. 65–69.
9. Онуфрієнко Г. С. Термінологічна компетенція правника як регулятивний та стабілізуючий фактор правотворчого процесу / Г. С. Онуфрієнко // Право і лінгвістика / Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: У 2-х т., 18-21 вересня 2003 р. – Сімферополь, 2003. – Ч. 1. – С. 219–225.
10. Онуфрієнко Г. С. Термінологічний потенціал мови спеціальності як потужний чинник професійної підготовки правника / Г. С. Онуфрієнко // Українське право. – 2002. – № 1. – С. 235–238.
11. Онуфрієнко Г. С. Фахова термінологія як національна лінгвомодель системи фахових понять у науковому інформаційному просторі (на матеріалі джерел української правничої термінології) / Г. С. Онуфрієнко // Вісник Запорізького юридичного інституту МВС України : Науково-практ. збірник. – Запоріжжя, 1999. – Вип. 2. – С. 235–252.
12. Онуфрієнко Г. С. Українська мова в комплексних завданнях для юристів: навчальний посібник / Г. С. Онуфрієнко, Н. В. Руколяньська. – Запоріжжя : ЗЮІ МВС України, 1998. – 281 с.
13. Словник термінів і понять, що вживаються у чинних нормативно-правових актах України / [упоряд.: Богачова О. В., Винокуров К. С., Крусь Ю. І., Менюк О. А., Менюк С. А.; Відповід. ред. – Сіренко В. Ф., Станік С. Р.]. – К. : Оріяни, 1999. – 502 с.
14. Тertiшник В. М. Кримінально-процесуальне право України: навч. посіб. / В. М. Тertiшник – К. : Юрінком Інтер, 1999. – 576 с.
15. Цивільний кодекс України (науково-практичний коментар) / [під заг. ред. д.ю.н., проф. Є. О. Харитонова]. – Х. : ООО «Одісей», 2000. – 800 с.

16. Юридичні терміни. Тлумачний словник / [уклад. В. Г. Гончаренко, П. П. Андрушко, Т. П. Базова та ін.; за ред. В. Г. Гончаренка]. – 2-ге вид., стереотипне. – К. : Либідь, 2004. – 320 с.

СПИСОК ОБСТЕЖЕНИХ ДЖЕРЕЛ:

- НРУСФТ-1 – Навчальний російсько-український словник фахової термінології для правників / [уклад. Г. С. Онуфрієнко та ін.]. – Запоріжжя : ЗІОІ МВС України, 1998. – 120 с.
- НРУСФТ-2 – Навчальний російсько-український словник фахової термінології для правників (понад 2200 терміноодиниць) / [уклад. Г. С. Онуфрієнко та ін.]. – [2-е вид., доп.]. – Запоріжжя : ЗІОІ МВС України, 2001. – 124 с.
- ППС. – Веретка С. Практичний правничий словник / [С. Веретка, М. Матківський; ред. Ю. Мазуренко.]. – Харків, 1926. – 126 с.
- РУСПМ – Російсько-український словник правничої мови / [гол. ред. акад. А. Ю. Кримський]. – 2-ге доп. вид. за ред. К. Церкевича, В. Павловського. – Нью-Йорк, 1984. – 214 с.
- РУСЮТ-93 – Драюк В. М. Російсько-український словник юридичних термінів / В. М. Драюк, С. Ю. Журавльов. – К., 1993. – 240 с.
- РУСЮТ-85 – Русско-украинский словарь юридической терминологии / [под общей ред. акад. АН УССР Б. М. Бабя]. – К., 1985. – 153 с.
- РУАСПТ – С. Воробйова. Російсько-українсько-англійський словник правничої термінології (труднощі терміновживання) / [уклад. Ю. Зайцев та ін.]. – К. : Українська Правнича Фундація, 1994. – 553 с.
- РУАНИОС – Російсько-українсько-англійсько-німецький юридичний словник / [уклад. В. Г. Гончаренко та ін.]. – К. : Либідь, 1995. – 240 с.
- СЮТ-94 – Андерш Ф. Словник юридичних термінів (російсько-український) / [уклад. Ф. Андерш та ін.] – К. : Юрінком, 1994. – 322 с.
- УАСПТ – Українсько-англійський словник правничої термінології / [уклад. Л. В. Мисик]. – К., 1999. – 523 с.
- ЮС – Юридичний словник / [уклад. акад. АН УРСР Б. М. Бабій та ін.]. – К., 1974. – 123 с.

УДК 81'282.4+811.161

СУРЖИК КАК ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕКРЕСТОК

Саплин Ю.Ю., к. филол. н., доцент

Классический приватный университет (г. Запорожье)

В статье рассматриваются социально-культурные проблемы суржика как особого лингвистического идиома.

Ключевые слова: лингвистическая культура, суржик, язык.

Саплин Ю.Ю. СУРЖИК ЯК ЛІНГВОКУЛЬТУРНЕ ПЕРЕХРЕСТЯ / Класичний приватний університет, Україна

У статті розглядаються соціально-культурні проблеми суржика як особливого лінгвістичного ідиому.

Ключові слова: лінгвістична культура, суржик, мова.

Saplin Y.Y. SURZHNIK AS THE CROSSROAD OF LANGUAGES AND CULTURES / Classic private university, Ukraine

Article deals with social and cultural problems of surzhyk as special linguistic idiom.

Key words linguistic culture, surzhyk, language.

Суржик – реально существующий специфический феномен языковой жизни современного украинского общества. Пожалуй, трудно найти лучшую иллюстрацию очерченной Р. Бартом “войны языков” в коммуникативном пространстве, где “мы все понимаем друг друга, но коммуникации между нами нет, – в лучшем случае лишь либеральное использование языка” [2, с. 536]. В этой связи суржик, с одной стороны, выступает как форма адаптации акратического языка к энкратическому, а с другой, – как самостоятельный коммуникативный феномен, дискурс, противостоящий энкратическому языку.

Во многих сферах коммуникации давно утвердилась мысль, что “непрерывный диалог между разными культурами не может осуществляться без внутреннего трения. До настоящего сплава дело здесь не доходит, поскольку противоположные силы могут действовать, лишь отстаивая свое место друг против друга. Даже когда достигнута совершенная гармония или же когда она кажется досягаемой, сохраняется сильное внутреннее напряжение” [9, с. 122-123]. Этнические группы находятся в непрерывном контакте. В полиэтническом обществе функционируют различные языки, которые влияют на содержание и формирование этнокультурных норм. В свою очередь, формирование последних в значительной степени зависит от взаимной лингвокультурной компетентности этноконтактных групп, от степени их соответствия реальному и желаемому речевому поведению.

В предлагаемой вниманию читателей статье ставится задача – очертить лингвокультурные проблемы функционирования суржика в коммуникативном пространстве современной Украины.

Всего лишь несколько десятков лет назад в украинистике упорно игнорировали существование такого языкового явления, как суржик. Эта проблема выпадала из поля зрения серьезных научных исследователей. И только с обретением Украиной независимости, когда языковой вопрос стал обсуждаться и на государственном уровне, изменилось и отношение к суржику. Если раньше он рассматривался скорее как этап перехода с украинского языка на русский, то в последние десятилетия иногда говорят и об обратной тенденции: для многих русскоязычных украинцев суржик стал переходной стадией на пути к овладению украинским языком. За это время для характеристики речи населения Украины в языкознании возник целый ряд наименований: украиноязычные (україномовні), русскоязычные (російськомовні), украинофоны, русофоны, суржикоговорящие (суржикомовні) и др. Факт, что суржик стал лингвальной действительностью украинского общества, уже не вызывает сомнения. Это языковое явление стало предметом широкого обсуждения как в научных кругах, так и в среде неспециалистов [12, с. 101].

Суржик охотно причисляют к украинскому языковому массиву, когда речь идет о статистике населения, говорящего по-украински, но отказывают ему в “украинском духе” и “украинской душе”. Суржикозычные воспринимаются часто как заклятые враги “украинской ментальности”. В одном из интервью профессор Л.Т. Масенко заявляет: “Суржик сейчас связан с русским языком: пока будет засилье русского, до тех пор будет распространен суржик. Люди же уши не заткнут, они это слышат. Суржик в Украине существует потому, что мы были составной частью империи и тогда начался процесс размывания языка. Это прежде всего явление колониальных языков, то есть человек приспособляется, свой язык становится неполноценным”. Как иллюстрация такой позиции: в романе украинской писательницы Галины Журбы отвратительные мутации характера красавицы Муси Мамальженко вызваны тем, что она отрелась от собственных корней. Прикидываясь русской аристократкой, Муся наивно считает признаком “хорошего тона” глупую болтовню об удачном замужестве, игре в крокет, манерном исполнении “скімляче-нудних” романсов и постоянном употреблении слов-паразитов *божественно, безумно*. Муся училась в русской гимназии, и единственное, что вынесла оттуда, – это “русский дух”. Она с фанатичной злобой отрицает свое украинское происхождение. Под воздействием тети и дяди, а также “комитетских дам”, которые постоянно глумились над “*хахлатским государством*”, над “*гадюцькой мовой*”, злорадно повторяли “*свіжі дотепи польсько-російські про “мордописні” та “самопери”*”, Муся проникается ненавистью ко всему украинскому. Поэтому искренняя радость влюбленного в нее телеграфиста по поводу провозглашения Центральной Радой автономии Украины (парень читал текст универсала “як-би прочитував текст евангелія”) наталкиваются на холодное пренебрежение, а в дальнейшем и нескрываемую ненависть со стороны Мамальженко: “*Я вас ненавижду! Мазена! Не була україною і ніколи не буду. Плевати я хачу на вашу Україну!*” [8, с. 156]. Хватает эмоциональных оценок и в сфере научного (иногда – околонуального) терминопотребления: “Крім епітетів “жахливий”, “страшний”, часто трапляються дефініції “мовний покруч”, “каліка”. Ю. Андрухович дотепно охрестив це явище “милий покруч, кровозмісне дитя двомовності” [30, с. 219]

С одной стороны, никто вслух не осмеливается отбросить саму мысль о существовании этого феномена, а с другой, – само явление рассматривается как рудимент социально-языковой неполноценности (“меншовартості”), былой функциональной ущербности, о котором лучше или забыть, или “скоренить”, даже не вникая в проблему его природы. Одна исследовательница так прямо и отмечает: “*На жаль, велика кількість людей в Україні є носіями суржика. Ми не будемо розглядати різні тлумачення цього поняття [...], зазначимо лише, що він становить мішанину російських та українських мовних одиниць (за образним висловлюванням Ю. Андруховича – це кровозмісне дитя білінгвізму)*” [10, с. 256]. А научную статью М. Флаера “Surzhyk: The Rules of Engagement” [31] украинский журнал “Критика” предпочел переименовать в “правила утворення безладу” [28]. Обратим внимание еще на одну характерную подборку высказываний (заметим, приведенных в статье на соседних страницах): “Серйозну небезпеку для мови становить [...] “суржик”. Суржи́ком називають мовну суміш, яка часто стає об’єктом для глузування [...] його відносять до ненормативної лексики, неприпустимої у спілкуванні, однак чуємо російсько-українську мішанину щодня [...] Використання суржика виправдане тільки з певною

стилістичною метою [...] Суржик, яким розмовляє переважна більшість населення України (sic!) [...] суржикомовній людині позбавитися російського мовного елемента дуже важко” [30, с. 219-220].

Правда, не все форми “смешанной” української мови осуджуються (скажем, “львівська гавара” – смесь українських, польських, німецьких і єврейських (идиш) елементів – вважається природним елементом українського культурного ландшафту, хоча з структурно-мовної точки зору “Микола, обід в братурі на пательні!” або “Як справи? – Всю фест” ну, ніяк не краще, ніж “Сирожине пирожене”. Тем не менше українсько-російський суржик виявляється такою потужною струєю мовної життя сучасної України, що стає джерелом створення торговельного бренду (“Сільпо”), проникає в президентський дискурс (о йолке В. Януковича не згадував тільки ленивий, але і в мові В. Ющенко елементи суржика є – “слідуючий рік”, “цими етажками”, “с самих високих кабінетів”, “по закону”), навіть в назві останнього роману згаданого поетеси Ліни Костенко натрапляємо на суржик – “Записки українського самашедшого” (правда, в мові частіше чуємо – самашечкого), нарешті, молода донецька рок-група називає себе “Суржукі”.

Особливості образу цього соціолінгвістичного явища в суспільній свідомості свідчать про його характеристики в ЗМІ – *бідний, тупий, місний, примітивний і яскравий, отборний, рятувальний*.

Соціолінгвістичний статус суржика оцінюють по-різному: від соціально обмеженої (ситуативно і/або контингентом носіїв) форми української мови до самостійного “третього” мови. При цьому сама сутність третього мови характеризують двома: “В боротьбі за мову першість, — пише М. Флаєр, — вибір загалом обмежується двома мовними стандартами — української чи російської мови. Та поки вони змагаються за роль високої мови в Україні, роль низької виконує українсько-російський суржик. За останні п’ять років у цій своїй функції він став своєрідним мовним притулком для відчужених і бунтарів, тих, хто йде проти норм суспільних умовностей, хай то представники молодіжної культури, кримінальний елемент, військові чи свідомо свого соціального статусу модерна тусовка” [28]. М. Стриха [23] вважає за краще визначити суржик як проміжний суб’єкт, який грає роль перехідного етапу в асиміляційному процесі (вигнання української мови російською). Соціальний субстрат такого явища – це сільські жителі, які пристосовуються до російськомовних громадян. Р. Мацюк [17] емоційно виражає соціокультурну оцінку такої ситуації саме з позиції цих «міських неохрестів» (відси, скажемо, і стилістичне особливості підзаголовка відповідного видання).

Механізми виникнення суржика характеризують в координатах різних категорій двомовності. Кількісно переважає підхід, оснований на вивченні суржика як інтерферентного явища (см. [11], [13], [29] і др.). При цьому суржик оцінюється як суперінтерференція [14] або гіперінтерференція [22].

Враховуючи також розгляд даного явища в контексті категорії “семілінгвіалізм”, або полумовності (англ. semilingualism), під яким розуміють явище, коли адекватне знання рідної мови втрачено, а другою мовою оволодівлено обмежено [3, с. 58]: “Прикладами полумовності є суржик (змішування української і російської мов), трасянка (змішування російської і білоруської). Можливо стверджувати, що полумовність шкідлива і для суспільства в цілому, оскільки визначена частина його членів не може виражати своїх думок і емоцій адекватно ситуації спілкування. Це призводить не тільки до психологічних стресів, але і до глибоких втрат в спілкуванні, і в кінцевому підсумку страждає особистість людини. А коли людина не може сказати того, що хоче, він не здатний рівноцінно конкурувати з іншими і змушений використовувати альтернативні форми самореалізації, навіть насильство” [18].

Концепцію “розбитого коду” пропонує Л.Т. Масенко ([15], [16]): формується суржик шляхом стихійного засвоєння російської мови при безпосередніх контактах з її носіями, а не шляхом поступового оволодіння другою мовою в процесі організованої освіти. Успішним таке засвоєння другою мовою може бути тільки в дитячому віці, оскільки суржик, на відміну від комунікативних різновидностей, сформованих на ґрунті однієї мови, напр., територіальних і соціальних діалектів, має лексичну і структурну неповноту, шкоду. Суржик виникає в результаті хаотичного заповнення розбитих ланок структури української мови елементами поверхнево засвоєної російської. По думці Л.Т. Масенко, такі розмиті структури корелюють з розмитістю мовної свідомості носіїв українсько-російського гібрида, що, зокрема, підтверджують і труднощі мовної самоідентифікації, властиві представникам суржикомовних регіонів України.

По-нашому думку, можна *пропонувати також характеристику суржика в категоріях «мовних переключень»*. Суржик в цьому випадку можна розглядати як контролюване або неконтрольоване переключення кодів білінгвальної ситуації, здійснюване як в межах мовного акту в цілому, так і в межах структурних елементів дискурсу – слова, словосполучення, речення, причому, хоча б один з кодів підлягає інтерферентному впливові іншого (можливо і двосторонній

интерференция). Такое определение, как нам кажется, объединит и случаи “стихийного суржика” (когда его использует собственно носитель суржика – “суржикоязычный”), и случаи “искусственного суржика” (когда он используется носителями других форм существования языков-компонентов билингвизма – литературного языка, диалекта). С явлениями второго типа (контролируемыми высокочастотными переключениями) мы имеем дело в художественной литературе, в ситуациях игровой коммуникации, когда интеллигент-носитель литературного языка надевает маску “простака”-носителя суржика. Языковое сознание личности, использующей два языка, может быть охарактеризовано как метаязыковое. На этот феномен обращает внимание Ренцо Титоне, анализируя роль языкового сознания в процессе переключения кодов [32, с. 446]. Речь идет о рефлексивной способности билингва сравнивать разноязычные явления, функционально дифференцировать их, развивая у себя метакогнитивную способность попеременного или одновременного существования в двух языковых мирах. Такая ситуация связана с проблемой языкового естества и человеческого его. Оно контролирует и синтезирует разные типы вербального поведения, соотносительные с соответствующими языковыми кодами, уравнивает восприятие индивидом двух языковых картин мира. Разумеется, что уровень развития метаязыкового сознания может быть различным.

Так, количественная оценка элементов двух кодов в суржике существенно варьируется в материалах разных исследователей. Например, николаевский филолог Л. Ржепецкий заявляет, что “словарную основу суржика составляет русская лексика в украинской фонетической модификации... в суржике 90% могут составлять русские слова” [20, с. 17], а в исследовании херсонского социолога Н. Гоманюка при анализе текста конкретного носителя суржика отмечается, что “язык письма русским можно назвать с натяжкой – 47% слов идентифицируются как русские, – 4% как украинские (*поганый, годила, крадуть, заробленої, та, тепле* и др.) и 49% слов идентификации не поддаются. Это слова, одинаково употребляемые как в русском, так и в украинском языках” [5, с. 85].

По мнению некоторых исследователей, полное и автономное (без смешивания языков) овладение двумя языками превышает психические возможности обычного человека. Одним из последствий двуязычности становится потеря личностью национального самосознания, раздвоение внутреннего мира говорящего.

По словам философа и культуролога Т. Возяка, “полного забвения старого и вхождения в новое нет. Человек надолго, а, обычно, навсегда остается в некоем “между” [4, с. 107]. Помещая проблему суржика в контекст человеческого бытия этот исследователь отмечает, что “... мы не можем не видеть того, что суржиковые варианты стали языком для миллионов людей... По крайней мере даже по чисто гуманным соображениям мы не имеем права отмахиваться от них” [4, с. 345]. Встав на точку зрения приоритетности этнической самоидентификации, нельзя не прийти к выводу, что человеку, который говорит суржиком очень трудно изменить свое речемышление, ведь для этого надо перестроить свой привычный языковой мир, а эта задача, как правило, является нелегкой для индивидуальной психологической экзистенции. Мгновенное исправление языкового мира фактически невозможно, а потому лингводидактические принципы искоренения суржиковости в речи должны быть как можно более корректными [27].

Бытует мнение, что народ Украины пассивен в сфере языковой политики и межязыковых отношений – одни считают, что настолько обеспокоен уровнем своего материального существования, что на духовную жизнь обращает мало внимания, другие – утверждают, что в области языковой жизни основные проблемы уже решены. Нам кажется, что Украина продолжает пребывать в состоянии глубочайшего социолингвистического кризиса, поскольку ни одна из этно- и социально-языковых групп не считает свои языковые и речевые потребности удовлетворенными. Поэтому оснований для самоуспокоения у украинцев нет. С другой стороны, сторонники «непервостепенности» языковой проблематики любят ссылаться на данные тех социологических опросов, согласно которым проблемы языкового функционирования занимают в общественном сознании место либо в конце первой десятки, либо вообще за ее пределами. Анализируя методики таких опросов, невольно задаешься мыслью, а знакомы ли их авторы с концепцией А. Маслоу о пирамиде потребностей личности. Отсутствие языковой проблематики в числе первых трех-четырех социально общезначимых проблем свидетельствует лишь о том, что в Украине не обеспечивается реализация даже базовых потребностей личности. Приведем пример иного рода: газета “Гривна” в г. Херсоне провела опрос относительно статуса используемых языков – тираж указанной газеты – 63 500, и примерно каждый 25-й читатель не поленился заполнить анкету и доставить её в редакцию газеты через распространителей или переслать в редакцию по почте [5].

Социально-языковая рефлексия суржика приводит к неутешительным выводам: этот лингвистический идиом не только не сокращает свое коммуникативное поле, но, напротив, расширяет его. “Русский язык вытесняется олбанским. Украинский язык на большей части территории также не отличается чистотой и грамматической правильностью: все чаще высказываются опасения, что, «пока политики до хрипоты спорят о статусе русского языка в стране, государственным языком впору объявлять суржик. Или сетевой “олбанский”». Этот феномен Д. Христенко связывает с новыми способами коммуникации – SMS, электронной почтой, чатами и блогами в сети, благодаря которым язык упрощается. Уже сейчас в

Киеве возникли большие проблемы с грамотными корректорами, способными работать в русскоязычных СМИ, очень скоро станет реально ощутима проблема отсутствия молодых преподавательских кадров, способных вести школьные предметы на русском языке, т. к. их подготовка прекращена” [25, с. 112]. Харьковский исследователь профессор В.В. Дубичинский, анализируя на основе статистических данных четыре варианта развития языковой ситуации в стране, отмечает: “Третий вариант: стихийно победит (олитературится) суржик – украинско-русская просторечная смесь. Основания для этого можно найти в истории. Скажем, романские (французский, итальянский, испанский и др.) языки выросли из просторечной народной латыни. Не только я считаю это наиболее реальным вариантом стихийного развития языковой ситуации. Официально не закрепленное двуязычие оказывается под гнетом примитивной “суржикизации” населения. Но, вероятно, мало кому понравится такой “суржиковый” сценарий” [7, с. 107 – 108].

Причины усиления суржика видят как в особенностях демографического развития крупных городов [5], [15], [17], так и в просчетах языковой политики советского и/или постсоветского периодов [19], снижении уровня требовательности к специалистам, которые работают в зоне повышенной коммуникативной ответственности (школа, средства массовой информации, государственные структуры).

В этой связи достаточно показательными выглядят следующие оценки: с одной стороны, “познавательные модели, репрезентированные в единицах языка, нарушаются в процессе нарушения языковых норм, т.к. язык и мышление взаимосвязаны и взаимозависимы. Кроме того, разрушение норм устной и письменной литературной речи мотивирует негативное отношение и к социальной норме, а деформация сознания индивида приводит к тому, что большинство говорящих не может адекватно выразить свои мысли и чувства. Основной же причиной нарушения языковых и речевых норм, на наш взгляд, является разрушение сильного централизованного государства, в котором язык выполнял идеологическую функцию, и только с помощью возрождения государства можно исправить существующее на сегодняшний день положение дел” [21, с. 50]; а с другой стороны, “нивелируется профессионализм в любой сфере, образование и вообще вдумчивое отношение к предмету – во имя удачи и «современного взгляда на вещи», то есть агрессивного дилетантизма нуворишей и их приспешников, «попавших в яблочко»” [1, с. 70].

Добавим, что благотворным для суржика становится ряд общих характеристик ситуации постмодерна, с присущими ему фрагментарностью сознания, поликодовостью, дискурсивной деконструкцией. Отсюда никогда ранее столь широко не фиксировавшееся нашествие “суржикизмов” в художественную литературу неюмористической направленности (см.: [5], [6], [16], [22], [29]). В этой связи стоит упомянуть и о несомненной связи корней суржиковости и т.н. “new Englishes”.

Заметная суржикизация коммуникативного пространства современной личности ставит особые задачи перед журналистами [24]. При этом ни общие социокультурные подходы, ни коммуникативные стратегии не обоснованны.

Таким образом, подводя итог сказанному, следует отметить, что суржик из частной проблемы лингвистической ортологии и лингводидактики превратился в проблему современного языкового сознания и современной культуры, а следовательно, требует более широких горизонтов научного поиска.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ажгихина Н. И. Комментарии к дискуссии: Ледниковый период. Некоторые современные сюжеты в зеркале российских СМИ / Надежда Ажгихина. [Текст] // Гендерные исследования / Харьковский центр гендерных исследований. – 2008. – № 2 (18). – С. 66–80.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. [Текст] / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Беликов В. И. Социоллингвистика [Текст] / В. И. Беликов, Л. П. Крысин. – Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 439 с.
4. Возняк Т. С. Тексти та переклади [Текст] / Тарас Возняк. – Харків: Фоліо, 1998. – 667 с. (Проект Харківської правозахисної групи за сприяння Міжнародного Фонду "Відродження")
5. Гоманюк Н. А. Один в “поле” воин: опыт кооперации количественной и качественной методологий [Текст] / Н. А. Гоманюк // Политическая наука. – 2002. – № 2. – С. 82–96.
6. Дзюбишина-Мельник Н. Я. Суржик і суржикізи: стилістичні ресурси [Текст] / Н. Я. Дзюбишина-Мельник // Наукові записки. Том 111, Філологічні науки / Національний університет "Києво-Могилянська академія". – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2010. – С. 16–20.
7. Дубичинский В. В. Языковая ситуация на территории Украины: de facto и de jure [Текст] / В. В. Дубичинский // Вестник ЦМО МГУ. – 2010. – № 4. – С. 106–109.

8. Журба Г. Революція іде [Текст] / Галина Журба. – Львів : Батьківщина, 1937. – (Хроніка одного села ; Ч. II). – Т. 1. – 229 с.
9. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке [Текст] / Э. Кассирер. — М. : Гардарика, 1998. – 784 с.
10. Корнева Л. Переклад та його дидактичні можливості під час вивчення близькоспоріднених мов [Текст] / Л. М. Корнева // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. – Львів : Вид. ун-ту, 2009. – Вип. 4. – С. 256–265.
11. Кузнецова Т. В. Теорія інтерферентних явищ як основа визначення суржику [Текст] / Т. В. Кузнецова // Культура народів Причорномор'я. – Симферополь : Межвузовський центр «Крым», 2004. – N49. – Т.1. – С. 233–235.
12. Курохтина Т. Н. Суржик в Інтернеті [Текст] / Т. Н. Курохтина // Вестник МГУ. Серія 9. Филологія. – 2009. – № 2. – С. 101–112.
13. Курохтина Т. Н. Межъязыковая интерференция в условиях близкородственного украинско-русского двуязычия: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.03 / ФГОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова». – М. :МГУ, 2010. – 23 с.
14. Манакин В. М. Конвергентные образования и проблема интерференции в условиях близкородственного двуязычия / В. М. Манакин // Проблеми міжпредметних зв'язків в умовах білінгвізму. – Дрогобич, 1990. – С. 80–82.
15. Масенко Л. Т. Мова і суспільство: Постколоніальний вимір [Текст] / Л. Т. Масенко. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 164 с.
16. Масенко Л. Т. Суржик: між мовою та язиком [Текст] / Л. Т. Масенко. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 135 с.
17. Мацюк Р. Суржик для інтелігенції: довідник з історії новітнього поступу (1998—2004) [Текст] /Ромко Мацюк, син Якова з Ракобовт та Іванни-Марії, з дому Гришко. – Львів : Сполом, 2004. – 290 с.
18. Палінська О. Вплив семілінгвалізму на формування особистості Ольги Кобилянської [Текст] / Олеся Палінська // Вісник Львівського ун-ту. Серія філол. – 2004. – № 33. – Ч.2 – С. 214–218.
19. Поставний В. В. Мовна ситуація в освіті та соціальна престижність української мови як визначальні чинники формування культуромовної особистості (на прикладі: Сумської області) [Текст] / В. В. Поставний // Філологічні науки: Збірник наукових праць / Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка. – Суми, 2008. – С. 135–141.
20. Ржепецький Л. Яка ти чудова, українська мова: Навчально-просвітницьке видання / Леонід Ржепецький. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2004. – 44 с.
21. Розсоха В. А. Социокультурная мотивация нарушения языковых и речевых норм [Текст] / В. А. Розсоха // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – 2010. – № 2 (189). – С. 43–52.
22. Ставицька Л. О. Суржик: суміш, мова, стиль? [Текст] / Леся Ставицька // Динамізм соціальних процесів в постсоветском обществе. – Вип. 2. – Ч. 1: Филологические науки. – Луганск, 2001. – С. 102–119.
23. Стріха М. Суржик та літературна мова [Текст] / Максим Стріха // Нариси української популярної культури / Український центр культурних досліджень; Інститут культурної політики; [За ред. О. Гриценка]. – К. : УЦКД, 1998. – С. 629–637.
24. Сухомлин О. Проблема суржику в контексті мовної толерантності журналіста [Текст] / Ольга Сухомлин // Вісник Львів. ун-ту. Серія журн. – 2009. – Вип. 32. – С. 282–291.
25. Титаренко Е. Я. Двуязычие и билингвальное образование на Украине [Текст] / Е. Я. Титаренко // Вестник ЦМО МГУ. – 2010. – № 4. – С. 110–113.
26. Труб В. М. Явище «суржику» як форма просторіччя в ситуації двомовності [Текст] / В. М. Труб // Мовознавство. – 2000. – № 1. – С. 46–58.
27. Шевчук О. Психолінгвістичні чинники білінгвізму / Ольга Шевчук [Текст] // Шевченківська весна: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих вчених. – Вип. V: У 5-х част. – Ч.1 / За заг. ред. проф. О.К. Закусила. – К. : ВЦ „Принт-центр”, 2007. – С. 125–128.

28. Флаєр М. Суржик: правила утворення безладу / М. Флаєр // Критика. – 2000. – Червень. – № 2. – С. 16–17.
29. Шумарова Н. П. Мовна компетенція особистості в ситуації білінгвізму [Текст] / Н. П. Шумарова; Київський держ. лінгвістичний ун-т. – К. : КЛДУ, 2000. – 284 с.
30. Юрійчук Н. Д. Сучасне мовлення школярів в аспекті нормативності [Текст] / Н. Д. Юрійчук // Наукові записки : [збірник наукових праць] / М-во освіти і науки України; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова; укл. Л. Л. Макаренко. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – Випуск LXXXII (82). – (Серія педагогічні та історичні науки). – С. 216–222.
31. Flier M. S. Surzhyk: The Rules of Engagement // Cultures and Nations of Central and Eastern Europe: Essays in Honor of Roman Szporluk / Zvi Gitelman et al., eds. – Cambridge, 2000. – P. 113–136.
32. Titone R. Language contact and cod-switching in the bilingual personality // Languages in Contact and Contrast. Essays in Contact linguistics. – Berlin, New York, 1991. – P. 446-464.

УДК 811. 161. 1'373.23

К ВОПРОСУ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ РАЗРАБОТКИ ПОНЯТИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ГЕШТАЛЬТА (НА ПРИМЕРЕ АНТРОПОНИМНЫХ ЕДИНИЦ)

Ходоренко А. В., доцент

Днепропетровский национальный университет имени Олеса Гончара

В статье в общем виде рассматриваются когнитивные конструкты наименований групп лиц (НГЛ). НГЛ рассматривается в соотнесенности с такими понятиями когнитивистики как концепт, образ, гештальт, фрейм, сценарий. Описаны основные взаимодействующие конструкты внутри лингвистического гештальта, обсуждаются способы интенсификации создаваемой идеи-концепта. Приводятся различные примеры наименований групп лиц, занимающихся коммерческой, политической, творческой деятельностью, которые иллюстрируют когнитивные конструкты НГЛ. Сделаны некоторые выводы о перспективах исследований гештальта НГЛ.

Ключевые слова: концепт, фрейм, гештальт, схема.

Ходоренко Г.В. ДО ПИТАННЯ ПОРУШЕННЯ ПРОБЛЕМИ РОЗРОБКИ ПОНЯТТЯ ЛІНГВІСТИЧНОГО ГЕШТАЛЬТУ (НА ПРИКЛАДІ АНТРОПОНИМНИХ ОДИНИЦЬ) / Дніпропетровський національний університет імені Олеса Гончара, Україна.

У статті в загальному вигляді розглядаються когнітивні конструкти найменувань груп осіб (НГО). Концепти, фрейми, сценарії в процесі створення НГО сприймаються як цілісний гештальт. Надаються перспективи досліджень. Надається описання різних лінгвістичних засобів, за допомогою яких конструюються НГО-гештальт; обговорюються засоби інтенсифікації концептуальних ідей у мовних одиницях – найменуваннях груп осіб за допомогою когнітивних конструктів. Наведено ряд прикладів найменувань груп осіб, що займаються комерційною, політичною, творчою діяльністю, що ілюструють когнітивні конструкти НГО. Зроблено деякі висновки щодо подальших досліджень лінгвістичного гештальту НГО.

Ключові слова: концепт, фрейм, гештальт, схема.

Khodorenko A.V. SETTING THE QUESTION OF DESCRIBING THE NOTION OF LINGUISTIC GESTALT (ON THE MATERIAL OF ANTHROPONYMIC UNITS) / Dnipropetrovsk national university named after Oles' Honchar, Ukraine.

The article deals with the analysis of cognitive constructs (frame, schemes, concepts) in the process of creation people groups names (PGN). Frames, schemes and concepts are discussed to present a gestalt. The idea of concept implementation in people groups names is supposed to be proved in the article. Different examples of the names of various people groups (leading commercial, political, creative activities) are suggested to illustrate PGN gestalt. Further perspectives of PGN gestalt investigations are given. It has been described constructional parts of linguistic gestalt.

Key words: frames, schemes, concepts, gestalt.

Объектом настоящего исследования являются коммерческие и некоммерческие антропонимы нового времени: имена групп людей, объединенных по различному признаку (профессиональному, по признаку общности интересов и предпочтений, по признаку общности рода деятельности и др.) Проблема,

которая в общем виде ставится в данной статье, – описание некоторых когнитивных механизмов построения наименований групп людей (далее НГЛ), в частности, рассуждается о понятии гештальта. Актуальность исследования определяется неразработанностью в области когнитивных аспектов функционирования современной антропоники.

В современной науке, обращающейся к понятиям когнитивистики в поисках ответа на нерешенные проблемы, связанные с познанием действительности и преобразованием её в языковую форму, разработкам подверглись концепт как когнитивная единица знания (см. [11]), фрейм и сценарий [10] как единицы представления знаний в языке (см. [11]). Дж. Лакофф описал идеализированные когнитивные модели познания (восприятия и воспроизводства действительности), однако такое понятие, как лингвистический гештальт, до сих пор не разработано. Для описания конструкторов НГЛ необходимо решить ряд задач, а именно: на примере НГЛ дать описание особенностей и составляющих понятия гештальта.

На вопрос, почему в исследовании НГЛ нас заинтересовало понятие гештальта, можно дать следующий ответ: наименования групп лиц (НГЛ), образованные в результате метонимического переноса разнообразные наименования организаций ООО *Премьер*, АО *Стеклобум*, либо творческие коллективы *Не пара*, *Пара нормальных*, образованные в результате метонимического переноса значения названия проектов, например, *Студия 95 квартал*, ансамбли *ВИАгра*, интернетовские группы *Выйти замуж не напасть, как бы замужем не пропасть* и т. п.) воплощают в себе некий образ, природа которого соприкасается с когнитивным аппаратом и интенционалом автора, а также категориями внешней действительности. Основываясь на положениях, изложенных в работах отечественных и зарубежных лингвистов [1–4, 6, 7], мы предполагаем наличие связи лингвистического гештальта НГЛ с картиной мира языковой личности, фактором оценочности и категоризации.

Язык есть инструмент категоризации вещей экстралингвистической реальности. Когнитивный инструментарий языка (фреймы, сценарии, модули) делает возможным сведение предметов в простые и сложные категории области рационального и *иррационального*. Область иррационального представляет особый интерес, поскольку затрагивает эмоциональную сферу, всегда трудно объяснимую и никогда до конца не постижимую. Однако категории именно этой сферы воплощаются, по нашим наблюдениям, во многих НГЛ. Наш тезис заключается в том, что в НГЛ заключен некий эмоциональный интенционал. Чтобы подтвердить или опровергнуть этот тезис, необходимы дополнительные исследования, в частности, из области гештальт-теории и гештальт-психологии.

Современная наука сделала большой шаг вперед, объединив для достижения целей раскрытия нерешенных вопросов разные науки, дав развитие мультидисциплинарному подходу в исследованиях, однако, вовлекая в исследования разные научные ветви и научные подходы. Доработок и разъяснения потребуют *связи* между этими научными плоскостями. Так, дополнительных исследований требуют понятия концепта, фрейма, гештальта и образа в применении к НГЛ.

Концепт есть комплексная единица мыслительной деятельности, которая «поворачивается разными сторонами», актуализируя в процессе мыслительной деятельности либо свой понятийный уровень, либо фреймовый, либо схематический, либо представление, либо разные комбинации этих концептуальных сущностей. Представления, схемы, фреймы, понятия, гештальты тесно переплетаются как в мыслительной деятельности человека, так и в его коммуникативной практике, будучи облечены в языковую форму выражения. Необходимо сказать, что получить доступ к концепту лучше всего через средства языка. Слова для формирования и существования концептов в принципе не нужны. Они нужны для сообщения концептов, их обсуждения, а также они являются одним из источников их формирования в сознании человека.

В разных источниках приводятся многообразные определения данного понятия. Их суть наиболее доступно раскрывают слова Макса Вертгеймера: «Есть сложные образования, в которых свойства целого не могут быть выведены из свойств отдельных частей и их соединений, но где, напротив, то, что происходит с какой-нибудь частью сложного целого, определяется внутренними законами структуры всего целого» (цит. по [9]).

Одним из ярких тому примеров, по Келлеру, является мелодия, которая узнается даже в случае, если она транспонируется на другие элементы. Когда мы слышим мелодию во второй раз, то, благодаря памяти, узнаем её. Но если состав её элементов изменится, мы все равно узнаем мелодию, как ту же самую. «Если сходство двух явлений (или физиологических процессов) обусловлено числом идентичных элементов и пропорционально ему, то мы имеем дело с *суммами*. Если корреляция между числом идентичных элементов и степенью сходства отсутствует, а сходство обусловлено функциональными структурами двух целостных явлений как таковых, то мы имеем *гештальт*» (*Карл Дункер*) (цит. по [11]).

Гештальтпсихология возникла из исследований по теории восприятия. В центре её внимания – характерная тенденция психики к организации опыта в доступное пониманию целое. Например, при

восприятии букв с «дырами» (недостающими частями) сознание стремится восполнить пробел, и мы узнаём целую букву.

Гештальтпсихология обязана своим появлением немецким психологам *Максу Вертгеймеру*, *Курту Коффке* и *Вольфгангу Кёлеру*, выдвинувшим программу изучения *психики* с точки зрения целостных структур – гештальтов. Выступая против выдвинутого психологией принципа расчленения сознания на элементы и построения из них сложных психических феноменов, они предлагали идею целостности образа и несводимости его свойств к сумме свойств элементов. По мнению этих теоретиков, предметы, составляющие наше окружение, воспринимаются чувствами не в виде отдельных объектов, а как организованные формы. Восприятие не сводится к сумме ощущений, а свойства фигуры не описываются через свойства частей. Собственно гештальт являет собой функциональную структуру, упорядочивающую многообразие отдельных явлений (цит. по [9]).

Чтобы обменяться концептами и их сочетаниями как результатами мыслительной деятельности, необходимо эти концепты вербализовать, т. е. назвать, выразить языковыми знаками, заместить знаками.

Для часто обсуждаемых концептов есть системные единицы, которые говорящий может использовать, подобрав нужную единицу из имеющихся в языке. Для более редко эксплицируемых, системно не номинированных, в том числе и для индивидуально-авторских концептов могут понадобиться развернутые словосочетания и даже тексты – научные, энциклопедические, дефинирующие.

Теоретически одно и то же слово может в разных коммуникативных условиях репрезентовать, представлять в речи разные признаки концепта – в зависимости от коммуникативных потребностей, от объема, количества и качества той информации, которую говорящий хочет передать в данном коммуникативном акте. Соответственно, когда концепт получает языковое выражение, то те языковые средства, которые использованы для этого, выступают как средства вербализации, языковой репрезентации, языкового представления концепта. Концепт репрезентируется в языке: 1) словами и фразеологизмами; 2) словосочетаниями; 3) структурными и позиционными схемами предложений, несущими типовые пропозиции или синтаксические концепты; 4) текстами (при экспликации абстрактных, индивидуально-авторских концептов).

Приведем примеры НГЛ-лексем: *ООО Сибирь*, *АО Триада*. Уточним, что лексемы «Сибирь», «Триада» входят в состав соответствующих словосочетаний, образованных по модели *ООО + Сибирь*, *АО + Триада*. Примеры НГЛ-метафор: *Хоккей – это жизнь*, *Дети – это счастье! Дети – цветы жизни! Ты – плюшевый!*

В фактическом материале нашего исследования, в частности в пространстве интернетовских наименований групп людей, встречаются НГЛ-предложения и НГЛ-сжатые тексты, например: *Никто замуж не берет*, *Не люблю Дом- 2 и Ксению Собчак*, *Такие важные слова; Капкан... Бойтесь своих желаний. Они сбываются.*

Таким образом, языковой знак-НГЛ, с позиций когнитивных наук, представляет концепт в языке, в общении. НГЛ своим значением передает несколько концептуальных признаков, релевантных для скрытого в НГЛ сообщения, которым, например, может быть информация о роде деятельности группы лиц (организации) *ООО Металлопластиковые окна*, *АО Салон красоты Галатея*, интернет группа *Мамашки двойняшек* и др.. Слово является средством доступа к концептуальному значению, и, получив через слово этот доступ, мы можем подключить к мыслительной деятельности и другие концептуальные признаки (существующие в значении как периферийные, скрытые, вероятностные, ассоциативные семы). Слово, таким образом, как и любая номинация, – это ключ, открывающий для человека концепт как единицу мыслительной деятельности и делающий возможным воспользоваться им в мыслительной деятельности.

В языке один и тот же концепт репрезентирован самыми разными словами, синонимами, симиллярами, семами в составе отдельных семем, дефинициями в различных словарях, типовыми пропозициями в высказываниях, текстами, посвященными экспликации тех или иных концептов. Один из важнейших тезисов когнитивной лингвистики состоит в том, что именно концепт определяет семантику языковых средств, использованных для его выражения. Исследования же структуры концепта как мыслительной единицы не входят в задачи когнитивной лингвистики, которая дает лишь материал для такого исследования. Представляется, что языковые средства позволяют наиболее простым способом выяснять признаки концептов.

Возможно описание концепта в сознании отдельных возрастных, половых, социальных групп и слоев населения, а также содержания концепта в сознании отдельного носителя языка через специфику соответствующих речевых репрезентаций концепта. Может быть проанализирована историческая динамика развития и формирования концепта в национальном сознании – через изучение языковой и речевой репрезентации концепта в диахронии. Изменения значений соответствующих лексем, возникновение новых и исчезновение старых значений, различие в дефинициях одного и того же слова в

разные периоды развития языка позволяют представить себе динамику развития соответствующего концепта в обществе.

Применительно к материалу нашего исследования, мы говорим больше о синхроническом анализе репрезентации того или иного концепта в синхроническом срезе языка. НГЛ определенным образом представляет концепты своих авторов, индивидуумов, носителей современного языка и культуры. Представляет особый интерес конкретный план выражения концептов в языке. Гештальт – комплексная целостная функциональная структура, упорядочивающая многообразие отдельных явлений в сознании и «доставляющая» концепт из глубин индивидуального сознания «на поверхность» языкового выражения вербального знака, в данном случае – НГЛ, представляет собой целостный образ, совмещающий чувственные и рациональные элементы, а также объединяющий динамические и статические аспекты отображаемого объекта или явления. Гештальты объединяют представления, фреймы, схемы, сценарии [11]. Таким же образом НГЛ-вербальный знак, новая ономастическая единица, объединяет представления индивидуума-автора НГЛ, фреймы представлений знаний об окружающем мире, всевозможные сценарии действий, связанных с образом, воссоздающимся в НГЛ. Таким образом, перспективой исследования является дальнейшая разработка понятия гештальт НГЛ, лингвистический НГЛ-гештальт, в частности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян А. А. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. / А. А. Апресян. – М. : Издательский центр «Академия», 1974. – 445 с.
2. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 367 с.
3. Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М., 1961. – 289 с.
4. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценок / Е. М. Вольф. – М. : Наука, 1985. – 456 с.
5. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 356 с.
6. Степанов С.С. Разум в поисках целостности / С. С. Степанов. – Режим доступа: <http://psyjournals.ru/authors/a1155.shtml>
7. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 367 с.
8. Fillmore C. J. Frame semantics / C. J. Fillmore. – Seoul, 1982. – P. 111–137.
9. Lakoff G. Linguistic gestalts / G. Lakoff. – Chicago, 1977. – V. 13. – P. 236–287.

УДК

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У “ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ” ЗА ФАХОМ “ ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ”

Іваненко В.А., д. філол. н., професор

Запорізький національний університет

До друку будуть прийматися лише наукові статті, де присутні такі необхідні елементи (п.3 Постанови президії ВАК України № 7 – 05 / 1 від 15 січня 2003 р.):

- **Постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями ;
- **Аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор ;
- **Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми**, котрим присвячується дана стаття ;
- **Формулювання цілей статті** (постановка завдання) ;
- **Виклад основного матеріалу дослідження** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів ;
- **Висновки з даного дослідження і перспективи** подальших розвідок у даному напрямку.

1. МАКЕТ СТОРІНКИ

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, ліве поле – 2 см, праве поле – 3 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

У разі необхідності для шрифтових виділень у таблицях і рисунках дозволяється застосовувати шрифт Courier New (наприклад, для ілюстрації текстів програм для ЕОМ). Для стилістичного виділення фрагментів тексту слід вживати начертання *курсив*, **напівжирний**, *напівжирний курсив* зі збереженням гарнітури, розміру шрифту та інтервалу абзаца.

Гарнітури, розміри шрифтів та начертання:

- a) для заголовку статті: Times New Roman, – 14 пт, напівжирний, усі великі,
- b) для підзаголовків: Times New Roman, – 12 пт, напівжирний, усі великі,
- c) для основного тексту, УДК, авторів, виносок, посилань, підписів до рисунків та надписів над таблицями: Times New Roman, – 10 пт,
- d) для анотацій, ключових слів -9 пт.

Інтервал між абзацами – 6 пт, міжрядковий інтервал – одинарний.

2. ТИПОГРАФСЬКІ ПОГОДЖЕННЯ ТА СТИЛІ

УДК набирається в першому рядковій сторінки і вирівнюється за лівим краєм. Заголовок статті набирається у наступному за УДК рядковій і вирівнюється посередині. Потім указують: прізвища, ініціали авторів, їх посади, учені ступені, звання, нижче – *місце роботи (курсивом)*. Далі розташовуються анотації українською, російською, англійською мовами і ключові слова (також трьома мовами). Анотації повинні також містити: прізвища, ініціали авторів, назву статті, місце їх роботи або навчання.

Початок абзаца основного тексту виділяється збільшеним інтервалом між абзацами і **не виділяється відступом або пустим рядком.**

Усі ілюстрації мають бути оригінальними рисунками або фотографіями. Фотографії скануються у 256 градаціях сірого. Усі ілюстрації розташовуються у відповідних місцях тексту статті (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Рис. 1, Рис. 2,... (слід вживати арабську нумерацію).

Ілюстрації, так само як і підписи до них, вирівнюються на середину рядка (за виключенням невеликих рисунків – не більш 7 см, які можуть розташовуватися по декілька в ряд).

Усі таблиці розташовуються у відповідних місцях тексту (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Таблиця 1, Таблиця 2, ... (слід використовувати арабську нумерацію). Надписи розташовуються над таблицями.

Кожен рисунок та надписи до нього включаються до тексту публікації у вигляді одного графічного об'єкта з необхідним обтіканням і, при потребі, прив'язаним до тексту. Створення графічного об'єкта може здійснюватися будь-яким графічним редактором у форматі BMP файлів.

Виконання рисунків засобами Microsoft Word здійснюється через використання команд панелі "Рисование". Підписи здійснюються командою "Надпись". Усі графічні компоненти рисунка і надписи об'єднуються командою "Группировать" (меню "Действия" на панелі "Рисование") і повинні мати необхідне обтікання.

Посилання на літературні джерела подаються у квадратних дужках і послідовно нумеруються (слід використовувати арабську нумерацію) у порядку появи виноски в тексті статті. Перелік літературних джерел розташовується в порядку їх нумерації, в останньому розділі статті з підзаголовком **ЛІТЕРАТУРА**. Бібліографічні описи джерел наводять відповідно до ДСТУ ГОСТ 7.1:2006.

3. СТИЛІСТИЧНІ ПОГОДЖЕННЯ

- Не допускається закінчення сторінки одним або декількома пустими рядками, за винятком випадків, спричинених необхідністю дотримання попереднього пункту (висячі підзаголовки і початок абзаца) та кінця статті.
- Не допускається починати сторінку незакінченим рядком (переноси в останньому рядкові заборонені).
- Не дозволяється підкреслювання в заголовках, підписах і надписах.
- Слід дотримуватися правила про мінімальні зміни в шрифтовому та стильовому оформленні сторінки для того, щоб максимально уникнути різномірності макета і зберегти єдиний стиль журналу.
- Не допускається часте використання виносок (виноска повинна розглядатися як виняток і вживатися тільки у випадку дійсної необхідності).
- Ілюстрації мають бути підготовані та масштабовані таким чином, щоб розміри букв тексту на ілюстраціях не перевищували розмір букв основного тексту статті більш ніж на 50%.
- Сторінки тексту статті слід пронумерувати.
- На етикетці диска треба обов'язково вказувати прізвище, ініціали автора, імена файлів.
- На диску повинно бути **два файли**:
 - ✓ **перший** – із текстом статті та анотацій з ключовими словами,
 - ✓ **другий** – із відомостями про авторів (прізвище, ім'я, по батькові; посада; вчений ступінь; учене звання; місце роботи або навчання; адреса електронної пошти; дом. адреса; номери контактних телефонів).

4. ДЛЯ ОПУБЛІКУВАННЯ СТАТТІ АВТОРУ НЕОБХІДНО ПОДАТИ ДО РЕДАКЦІЇ ЗБІРНИКА:

1. Роздрукований текст статті з анотаціями та ключовими словами.
2. Відомості про авторів.
3. Витяг з протоколу засідання кафедри або факультету.
4. Зовнішню рецензію.
5. Диск з текстом статті, анотацій, ключовими словами та відомостями про авторів.
6. Лист-клопотання (для співробітників сторонніх організацій) на ім'я ректора ЗНУ з проханням опублікувати статтю.

Адреса редакції: Україна, 69600, м. Запоріжжя, МСП-41, вул. Жуковського, 66

Довідки за телефонами: (061) 289-12-75 – відповідальний редактор

(061) 289-12-26 – редакція збірника (IV корпус, кімн. 323)

Адреса електронної пошти: visnik@znu.edu.ua

Для нотаток

Збірник наукових праць

Вісник Запорізького національного університету

Філологічні науки

№ 2, 2011

Технічний редактор *С.О.Борю*

Верстка, дизайн-проробка, оригінал-макет і друк виконані
у видавництві Запорізького національного університету
тел. (061) 228-75-47

Підписано до друку 20.12.2011. Формат 60 x 90/8.

Папір Data Copy. Гарнітура "Таймс".

Умовн.-друк. арк. 26,3.

Замовлення № 422. Наклад 100 прим.

Запорізький національний університет
69600, м. Запоріжжя, МСП-41
вул. Жуковського, 66

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2952 від 30.08.2007