



ВИДАВНИЧИЙ ДІМ ДМИТРА БУРАГО

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Видавничий Дім Дмитра Бураго

Наукове видання

«МОВА І КУЛЬТУРА»

Випуск 10

Том IX (109)

Київ
2008

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Издательский Дом Дмитрия Бураго

Научное издание

«ЯЗЫК И КУЛЬТУРА»

Выпуск 10

Том IX (109)

Киев
2008

М 74 МОВА І КУЛЬТУРА. (Науковий журнал). – К.: Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2008. – Вип. 10. – Т. IX (109). – 296 с.

Наукове видання «Мова і культура» засноване у 1992 році

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

Засновники:

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Видавничий Дім Дмитра Бурого

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

Головний редактор Д. С. Бурого

Редакційна колегія:

канд. філол. наук, доц. **П. П. Алексєєв**; д-р філол. наук, проф. **А. Й. Багмут**; д-р філол. наук, проф. **В. М. Брицин**; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України **Ю. Л. Булаховська**; д-р філол. наук, проф. **О. П. Воробйова**; д-р філол. наук, проф., академік НАН України **Д. В. Затонський**; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України, заслужений працівник ВШ України **М. О. Карпенко**; д-р філол. наук, проф. **Т. В. Клеофастова**; д-р філол. наук, проф. **Ю. І. Корзов**; д-р філол. наук, проф. **Н. В. Костенко**; д-р філос. наук, проф., заслужений діяч науки і техніки України **С. Б. Кримський**; д-р філол. наук, проф., член-кор. НАН України **Н. Є. Крутікова**; д-р філол. наук, проф. **Г. Ю. Мережинська**; д-р філол. наук, проф. **А. К. Мойсієнко**; д-р філол. наук, проф. **Ф. О. Нікітіна**; д-р філол. наук, проф. **Н. Г. Озерова**; д-р філос. наук, проф., академік НАН України **О. С. Онищенко**; д-р пед. наук, канд. філол. наук, проф. **Г. В. Онкович**; д-р філос. наук, канд. істор. наук, проф. **Ю. В. Павленко**; д-р філол. наук, проф. **Г. Ф. Семенюк**; д-р філол. наук, проф., академік НАН України, заслужений діяч науки і техніки України **В. Г. Склярєнко**; д-р філол. наук, проф. **Н. В. Слухай**; д-р філол. наук, проф. **О. С. Снитко**; д-р філол. наук, проф. **Е. С. Соловей**; д-р психол. наук, проф., член-кор. АПН України **Н. В. Челєсва**.

УДК 811.161.2'374.73

Пучкова Ю. О.
(Харків, Україна)

**АСОЦІАЦІЯ В МОВНОМУ СТВОРЕННІ ОБРАЗУ МОРЯ
В ТВОРАХ М. КОЦЮБІНСЬКОГО**

Стаття присвячена аналізу авторських асоціацій у мовному вираженні образу моря в новелах М. Коцюбинського італійського циклу.

Ключові слова: *текст, асоціація, троп, лексико-семантичне поле, мовний образ.*

The article is devoted to the analysis of the author's associations in the lingual delineation of the sea image in M. Kotsiubynsku's novels of the Itallian period.

Key words: *text, association, trope, lexical semantic field, language image.*

«Мова як знакова система, як об'єктивне і соціальне явище реально існує й функціонує в мовленнєвій комунікації у вигляді текстів. Людина живе в світі текстів, у них вона відкриває не тільки об'єктивну дійсність, а й саму себе, бо за кожним текстом стоїть світ предметів, явищ, подій і світ ідей, почуттів» [11: 179]. У лінгвістиці існує значна кількість дефініцій тексту, які описують його типи в різних аспектах. На думку Селіванової О. О. «текст – цілісна семіотична форма лінгвопсихоментальної діяльності мовця, концептуально та структурно інтегрована, що служить прагматичним посередником комунікації й діалогічно вбудована до семіотичного універсуму культури» [12: 600]. Про ідею «закритої структури» тексту і разом з тим зв'язку його з іншими текстами говорив М. Бахтін: «Текст живе, лише стикаючись з іншими текстами... Лише у точці такого контакту текстів спалахує світло, що світить назад і вперед» [2: 5]. Баранник Д. Х. вважає текстом «писемний або усний мовленнєвий масив, що становить лінійну послідовність висловлень, об'єднаних у ближчій перспективі смисловими і формально-граматичними зв'язками, а в загальнокомпозиційному, дистантному плані – спільною тематикою і сюжетною заданістю» [1: 627]. Отже, всі визначення підкреслюють, що текст – це найбільша мовна одиниця, яка характеризується зв'язністю, цілісністю та завершеністю. І як складне явище, текст, зокрема авторський, потребує певних методів дослідження.

До стилістичного аналізу текстів художньої літератури, мовилисто письменників застосовують метод *слово і образ*. З методом виявлення наскрізних слів співвідносяться метод *структурно-семантичної реалізації концептів*. Результативність, ефективність інтерпретації художнього тексту досягається також використанням методів *функціонально-семантичного поля, асоціативно-семантичного поля, структурування семантичного поля*, в якому розрізняють макро- і мікрополя [7: 123]. Для розкриття сутності «національної, поетичної, індивідуальної картин світу» (Лисиченко Л. А.) використовується метод *лексико-семантичної сполучуваності*. Залежно від специфіки художнього тексту (проза, поезія, драма) та особливостей ідіостилу застосовуються різні моделі опису. Стилїстика

тексту користується поняттями цілісності об'єкта дослідження і нерозривності змісту та засобів його вираження у конкретному тексті. Лінгвостилістика вивчає текст у різних аспектах, зокрема з погляду образу автора, діалогічності тексту, текстової ролі традиційних тропів, типу й жанру висловлення. Отже, при дослідженні мови художнього тексту має велике значення розгляд авторської позиції. Традиційне й індивідуальне тісно переплітаються в художньому творі, «письменник описує дійсність в образній формі, як художник, скульптор, уподібнюючись до творця іншого виду мистецтва» [6: 219]. «Побачити і зрозуміти автора твору – означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість, її світ, тобто інший суб'єкт» [3: 481].

Аналізуючи художній текст важливо враховувати мовну особистість письменника, його індивідуальну картину світу. Кожен автор по-своєму оновлює виражальні можливості мови, тобто «у структурі художнього тексту одночасно працюють два протилежних механізми: один прагне всі елементи тексту підпорядкувати системі, перетворити їх в автоматизовану граматику, без якої неможливий акт комунікації, а другий – зруйнувати цю автоматизацію» [10: 95]. Саме на такому зв'язку традиції та новаторства і будується художній твір.

Об'єктом нашого дослідження обрано мовне вираження **простору**, зокрема водного, в системі компоративних тропеїчних образів, на матеріалі новел М. Коцюбинського італійського циклу. В нашій роботі ми виділяємо велике семантичне поле «простір» і ряд менших полів, які є його структурними компонентами: «земний простір (у широкому розумінні), «повітряний простір» та «водний простір». Як зазначає Л. А. Лисиченко: «лексико-семантичне поле як група слів становить собою велике угруповання лексико-семантичних варіантів, що пов'язані одним відміром дійсності і належать до різних частин мови» [8: 142]. Лексико-семантичне поле має багато спільного з тематичною групою, але «тематична група складається за денотативним компонентом лексичних значень, тому є, так би мовити, більш «грубою» порівняно з семантичним полем, бо не враховує внутрішньомовних відмінностей між значеннями слів» [там же]. За внутрішньою організацією ЛСП складне. В середині поля ми виділяємо підгрупи різного ступеня складності, які пов'язані ієрархічними зв'язками. В основі семантичного поля лежить слово-ядро, навколо якого групуються найбільш близькі слова, а до периферії належать значення оказіональні, образні переосмислення, що можуть входити і в інші семантичні поля. Структурні міні- і макрополя теж мають свої ядро і периферію, що і доводить багатомірність ЛСП [8: 142-143]. Тобто, видові підрозділи можуть включати до свого складу підвидові, наприклад, семантичне поле «водний простір» містить у собі підвидові рубрики «водний простір(взагалі)», «море», «хвилювання води», «суша (відносно води)» та інші, а підвидовими мікрополя «суша» є «острів», «берег», «дно», «скелі» тощо.

Художні тексти М. Коцюбинського – це неповторні витвори мистецтва, що мало досліджені, особливо мовна палітра творів. Створюючи нові мовні образи письменник приділяє значну увагу **образів моря** – як ключовому елементу водного простору. В нашому дослідженні ми спробуємо розкрити цей образ в системі виражальних художніх засобів та функціонування його в мовній картині автора. Слово «море» і образ моря змальовувалися вже в українській народній творчості: в казках, прислів'ях, загадках, поезії тощо. Наприклад у прислів'ї *Ночами море не переплисти*, де море асоціюється з великою, непереборною відстанню та в загадці *Серед моря-моря стоїть красна комора (небо і сонце)*, де за спільними ознаками об'єднуються два простори – повітряний і водний. Але ми розглядаємо індивідуальні особливості мовної палітри Коцюбинського в зображенні

моря. Як відомо, М. Коцюбинський багато подорожував і тому мовні образи, створені письменником, є, значною мірою, новими для картини світу української мови. Матеріалом для цієї розвідки послужили новели «Сон», «На островах», що містять в собі капрійські сюжети. В текстах представлена ціла галерея картин, що вражають багатством фарб, бадьорою тональністю, описи природи, створені під кутом зору автора, його психологічного сприйняття дійсності. Одним із секретів новаторського пейзажу Коцюбинського є те, що всі природні образи, сприймаються не як деталь загальної картини зображуваного, а як «жива істота», дійова особа. Як зазначає В. А. Чабаненко, «...мовні поняття є доволі абстрактними, тому мовець часто вдається до їх нового тлумачення, нового застосування, словом, – до мовотворчості на основі вже існуючих мовних елементів (ресурсів)» [15: 133]. Так і М. Коцюбинський, створюючи нові мовні образи, користується асоціацією, як головним чинником побудови образу. В загальносемантичному розумінні асоціація означає «сполучення, з'єднання чого-небудь в одно ціле», а в філософсько-психологічному розумінні – «зв'язок між окремими нервово-психічними актами (уявленнями, думками, почуттями та ін.), унаслідок якого одне уявлення, почуття, одна думка викликає інше уявлення, почуття, іншу думку» [13: 67]. Першим асоціацію як психорозумове явище розглянув Арістотель. Він увів в науку класичний поділ асоціацій на чотири види: 1) асоціація за схожістю (*кішка – тигр*), 2) асоціація за контрастом (*холодне – гаряче*); 3) асоціація за суміжністю в просторі (*дуг – квітка*); 4) асоціація за суміжністю в часі (*ніч – сон*). «Уся структурна організація лексичної системи мови визначається асоціативними відношеннями, що постійно урізноманітнюються в зв'язку зі змінами у змісті мислення новими якістьми і поняттями» [15: 135]. Так і М. Коцюбинський, потрапивши в нове географічне й культурне оточення, клімат, відкриває нові можливості для пізнання довкілля, вдається до асоціативних порівнянь і метафор як творчих чинників індивідуальної картини світу письменника, створює нові мовні образи.

Порівнювані предмети (явища, ознаки, дії) асоціюються за найхарактернішою ознакою, яка потім виступає досить експресивно, наприклад асоціативне порівняння «**море – галявина квітів**», «*Море слізло. Воно все розцвіталося (дієсл. метафори) срібними (епітет) квітками. І хоч вік їх був коротенький, усього мент, але в той самий мент замість зів'ялої квітки розпускалася сотня нових. Блисне (дієсл. метафори) сліпуче, як срібна зірка (порів.), і згине. А на блакиті нові.* (Сон, 125). За допомогою порівняння поверхні водного простору із квітами, в поєднанні з кольоровою гамою епітета «срібний» та дієслівними метафорами, автор створив яскравий, динамічний і разом із тим невловимий образ моря, який асоціативно за зовнішнім виглядом сприймається через семи «колір» і «рух».

«Природа порівняння, його семантична наповненість залежить від світогляду мовця, характеру його світовідчуття» [14: 143]. Нерідко звичайне, широкоживане означення набуває в художньому тексті Коцюбинського нових асоціацій, нового естетичного змісту, перетворюючись на яскравий образ, наприклад «*Море було таке гладеньке і синє (епітети), на якому показували небо (метафора)*». (Сон, 122), автор створює нову паралель «**море – екран**», що свідчить про індивідуально-чуттєве сприйняття реаліє природи в стані спокою.

Для підкреслення протяжності моря М. Коцюбинський створює асоціативні порівняння за зовнішнім виглядом «**море – поле**» та «**море – пустеля**», наприклад «*Бог знає звідки з'являвся на морі човен...Лягав бок і тремтів на блакитному полі» (Сон, 123), де перифраз *блакитне поле* та дієслівні метафори *лягав* і *тремтів* дають яскраве уявлення*

про динаміку моря, його рухливість. У реченні *«Тепер ми знову над морем і знову наші очі бродять по синій пустелі...»* (На острові, 257) епітетом *синя* та метафоричним образом очей, що *бродять*, письменник передає безмежність та нескінченність водного простору, яку не можна охопити людським оком.

Море у Коцюбинського викликає й асоціації з полотном: **«море – полотно»**, наприклад *«Вони [буруни] списали (метафора) синє (епітет) полотно моря, як давні ієрогліфи (порівн.)»* (Сон, 122). У цьому тексті море уявляється авторові полотном, довершеною картиною майстра-митця, де кольористичний епітет *синє* задає тон малюнка, а дієслівна метафора та порівняння акцентують увагу читача на загальному вигляді води. За кольористичною ознакою виникають асоціації **«море – блакить, блакитні простори»**, наприклад у реченні *«Од блакитних просторів на душі в мене було блакитно, тепло, просторо»* (Сон, 122) та *«Ми мовчки сиділи, розпуцнені наче в блакиті, і слухали моря»* (Сон, 125). Перифразами *блакитні простори* та *блакить* письменник зображує поєднання двох просторів – повітряного та водного в єдину систему, а прислівники *блакитно, просторо, тепло* та поширене порівняння передають буття людини в цій системі та чуттєвий настрій пейзажу.

Звичайне порівняння часто не задовольняє автора, і тоді він вдається до метафори «складного породження лінгвального й образного мислення, що спирається на асоціацію за аналогією та на різні конотативні відтінки значення» [15: 136]. Наприклад, в асоціативній паралелі **«море – синій птах щастя»** у реченні *«...море, як синій птах щастя: занурило голову в блакитний (епітет) туман і розпустило (дієсл. метаф.) павиний хвіст під самі скелі, де кожне очко горить синьо-зеленим (епітет) вогнем»* (Сон, 123) образне порівняння переходить в розгорнену дієслівну метафору й яскраві епітети наголошують на спільних кольорових ознаках двох образів – моря і птаха. Вперше цей образ увів у літературу М. Метерлінк, який (образ) потім став для людини символом пошуків щастя.

Про динаміку моря свідчить паралель **«море – чортова кухня»**. *«Достоту чортова кухня, де вічно кипить і збіга молоко»* (На острові, 252) словосполучення *чортова кухня* та дієслівні метафори *кипить* і *збіга* відображають авторське сприйняття явища руху прибою і його піни як кухні, де кипить молоко, а епітет *чортова* надає образіві фантастичності й ще більшої експресивності. М. М. Бахтін зазначав, що «Ставлення автора до зображуваного явища завжди входить до складу образу. Авторське ставлення – конститутивна мить образу. Це ставлення дуже складне. Його неможливо віднести до прямолінійної оцінки. Такі оцінки руйнують художній образ» [3: 486]. Таке ставлення Коцюбинського до об'єкта зображення – моря і виражають асоціативні зв'язки між явищами світу в наведених нами уривках.

Отже, всі асоціативні паралелі: «море – галявина квітів», «море – екран», «море – поле», «море – пустеля», «море – блакитні простори, блакить», «море – синій птах щастя», «море – чортова кухня» виникли на основі авторського бачення реалії природи, його психологічної уяви, внутрішнього культурного світу, внутрішнього сприйняття довкілля, бо «письменник може створити за допомогою слів художній образ тому, що слово – зліпок, знімок із дійсності» [6: 220]. Користуючись методом лексико-семантичного поля та асоціативно-семантичного зв'язку, ми дійшли висновку, що художній стиль мови М. Коцюбинського виражається у використанні компаративних тропічних образів, зокрема образу моря, як елементу водного простору, для передачі авторського ставлення до описуваного явища. Але в межах однієї статті всю проблему дослідити неможливо, бо семантичне поле «водний простір» широкіє і містить у собі ще багато підрозділів, які будуть розглянуті в перспективі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранник Д. Х. Текст. //Українська мова: Енциклопедія. – К., 2000.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. //Литературно-критические статьи, – М., 1986.
4. Буркут К. С. Словник компаративних тропів поетичної збірки М. Драй-Хмари «Проростень» //Мовознавство. – 2005. – № 6.
5. Виноградов И. О стилистике художественной речи. / Борьба за стиль. – Л., 1937.
6. Виноградов И. Язык как средство художественного отображения. / Борьба за стиль. – Л., 1937.
7. Єрмоленко С. Я. Лінгвостилістика: основні поняття, напрями і методи дослідження. //Мовознавство. – 2005. – № 3-4.
8. Лисиченко Л. А. Лексико-семантична система української мови. – Харків, 2006.
9. Лосева Л. Как строится текст. – М., 1998.
10. Лотман Ю. М. Структура художественного текста: Семиот. исслед. по теории искусства. – М., 1970.
11. Маслова В. А. Параметры экспрессивности текста. // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. / Под ред. В. Н. Телии. – М., 1992.
12. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. – Полтава, 2006.
13. Словник української мови: В 11 т. – К., 1970. – Т. 1.
14. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика. / За ред. І. К. Білодіда. – К., 1973.
15. Чабаненко В. А. Асоціація як універсальний чинник мовного розвитку // Мовознавство. – 2005. – № 3-4.

ДЖЕРЕЛА

Коцюбинський М. М. Твори в шести томах. – К., 1961. – Т. 3.

УДК 811.111'276.6: 34

Юлинецкая Ю. В.
(Одесса, Украина)

ОСОБЕННОСТИ ДЕФИНИТНОЙ КВАНТИФИКАЦИИ В ЮРИДИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

У статті розглядаються особливості забезпечення точності дефініцій в інтерпретаційних блоках міжнародних нормативно-правових актів (МНПА), а саме особливості квантифікації. Вказується, що максимально точними можна вважати дефініції з цифровими показниками, але у випадках, коли абсолютна точність неможлива, широко використовується принцип квантифікації предиката кванторами цілності та партитивності. Використання кванторів цілності в дефініціях МНПА превалює, оскільки квантори партитивності не мають чіткої детермінації. Дефінітна квантифікація в цілому направлена на звуження сфери дії кінцевої інтерпретанти, що створює умови для максимального приближення до одноваріантного трактування пропозиції.

© Юлинецкая Ю. В., 2008

Ключові слова: *дефініція, квантифікація, квантор партитивності, квантор цільності.*

The article deals with the peculiarities of definition accuracy preservation, namely quantification peculiarities in the interpretative parts of international conventions and agreements. The most accurate and objective in international conventions and agreements are the definitions with quantitative indices. In case the relative degree of accuracy is the only possible the principle of quantification is applied.

The bounded and generality (universal) quantifiers are in the focus. It is stated that quantifiers are frequently used in the definitions of international conventions which as a whole is aimed at narrowing the purview of the final interpretation. Thus the conditions for the highest possible univariant interpretation are created.

Key words: *definition, quantification, bounded quantifier, generality (universal) quantifier.*

Степень конкретизации определения может быть различной. Достаточно упомянуть случаи размытости классификатора, т. е. случаи использования так называемого вырожденного классификатора. Правда, его неопределенность компенсируется набором характеристик-конкретизаторов видового уровня.

Теперь рассмотрим и некоторые другие особенности обеспечения точности дефиниций, а именно особенности квантификации.

Исчерпывающими и максимально точными, объективными в интерпретационных блоках можно считать только дефиниции, где даются цифровые показатели или эквивалентные им числительные. В этом случае, как правило, возможна лишь единственная версия толкования:

(6) In subsection (3) «period for consideration» means the period of forty days beginning with the day on which the order was made [1: 10].

Как видим, у интерпретатора нет возможности трактовать понятие «период усмотрения» по собственному разумению, поскольку в статье закона указан совершенно конкретный временной предел этой процедуры.

В случаях, когда абсолютная точность не может быть достигнута в силу тех или иных причин, широко применяется принцип квантификации, который позволяет добиться определенной степени точности, но уже не абсолютной, а относительной.

В широком смысле слова «квантификация» это сведение качественных характеристик к количественным; в узком смысле слова – точное выявление, определение объемов субъекта и предиката суждения, что достигается введением в суждение кванторов-местоимений *all, every, everybody, some*.

Кванторы дают количественную характеристику области предметов и ситуаций, на которую распространяется квантифицированное с помощью квантора выражение.

Итак, поскольку дефиниции строятся как суждения, которые рассматриваются в качестве тождеств (уравнений, равенств) между двумя терминами, то квантификация предиката позволяет уточнить его объем с помощью слов, указывающих на а) цельность – *all* и его синонимы, а также наречия *wholly, generally* и их аналоги; б) партитивность. Сюда относится местоимение *some* и его синонимы, а также партитивные прилагательные, наречия и наречные выражения: *partial, in part* и др.

Вопрос о квантификации предиката (дефиниенса в принятой нами терминологии) впервые пытался решить У. Гамильтон (1788 – 1856). Он исходил из того, что обычно мысль высказывается в предложении неполно и неточно. Например, мы говорим:

«*Judges are people*». На самом деле мы имеем в виду, что «*All judges are some people*», т. е. «Все судьи это какие-то люди (мужчины или женщины)».

Против учения о квантификации предиката в интерпретации Гамильтона выступил Джевонс. Он считал, что слово *some*, с помощью которого квантифицируется сказуемое, слишком неопределенно и поэтому не выполняется требование о точности и определенности.

Наши наблюдения показали, что квантификаторы, или кванторы, в дефинициях МНПА используются достаточно активно, помогая конкретизировать многие понятия, феномены, события. Анализ позволяет сделать вывод о том, что кванторы цельности превалируют, поскольку кванторы партитивности, действительно, не имеют четкой детерминации.

Остановимся на кванторах цельности, или общности, а также кванторах частности, а в нашей терминологии, партитивности, – подробнее.

Квантор общности это логический оператор, выражающий утверждение общности / универсальности. В обычной речи квантор общности как логический оператор имеет словесные эквиваленты, т. е. слова, которые сходны с этим квантором по логическому смыслу: *every, all, whole, general, as a whole* и др. В МНПА квантор общности встречается достаточно часто. Он указывает на то, что та или иная норма или термин касается всех субъектов или объектов данного класса, или всех указанных референтных ситуаций:

(e) «*Introduction from the sea*» means transportation into a State of specimens of **any** species which were taken in the marine environment not under the jurisdiction of **any** State [2: 2].

Квантор существования (частности) указывает на то, что только некоторые объекты или субъекты, а также ситуации подпадают под действие данной нормы или под представленную дефиницию. Квантор существования имеет языковые эквиваленты, которые сходны с этим квантором по логическому смыслу. Этими языковыми элементами, как правило, являются неопределенные местоимения (*some, somebody, something*), а также наречия и наречные словосочетания *partly, in part*, отдельные прилагательные *particular* и др. Их число, как мы уже отмечали, сравнительно невелико. Однако эти кванторы на практике часто заменяются рестриктивными определительными конструкциями – придаточными предложениями, выполняющими функцию их заместителей:

(h) «*Party*» means a State **for which the present Convention has entered into force** [*ibid.*].

Таковую же рестриктивную функцию выполняют и определительные причастные конструкции, а также прилагательные, имеющие конкретизирующую партитивную функцию:

(c) «*Parties present and voting*» means Parties **present and casting an affirmative or negative vote** [3: 2].

Кванторы существования используются в МНПА ограниченно, поскольку вносят неопределенность в формулировки, что любому нормативно-правовому документу «противопоказано».

Исследование показало, что кванторы общности в МНПА нередко встречаются вместе с квантором частности в рамках одной пропозиции. Речь идет о таких сочетаниях, как *generally or to a specified extent; wholly or partly; in whole or in part*. Например:

Article 3.

When a person has by a final decision been convicted of a criminal offence and when

subsequently his conviction has been reversed, or he has been pardoned <...>, unless it is proved that the non-disclosure of the unknown fact in time is wholly or partly attributable to him [1: 34].

Как известно, в лексикографии вполне допустимыми считаются определения с дизъюнкцией, которая передается союзом альтернации *or* (или графическим значком). Встречаются они и в МНПА.

Иногда слово *or* выступает в неисключающем значении (или А, или В, или то и другое вместе), когда истинность одного компонента (члена) не исключает истинности другого. Такая дизъюнкция называется соединительно-разъединительной (А В). Но слово *or* может выступать и в исключающем значении (или А, или В, но не то и другое вместе: (А В).

Анализ МНПА показал, что в них преобладают соединительно-разделительные варианты дизъюнкции (А В) – 91%. Элементы этой корреляции могут выполнять в тексте дефиниции различные функции – предикатов, определений, дополнений и проч.:

(1) *«computer system means any device or a group of interconnected or related devices, one or more of which, pursuant to a program, performs automatic processing of data... [4: 3].*

Соединительно-разделительная дизъюнкция передается также с помощью комплексов союзов, чаще всего *and/or*:

1. *A Party may submit a proposal to the Secretariat for listing a chemical in Annexes A, B and / or C <...> [3: 8].*

В дефинициях целям конкретизации служат, как мы уже отмечали, различные рестриктивы, указывающие на наличие определенных условий или факторов, при которых вступают в действие те или иные положения МНПА. К ним относятся такие слова, как *if, while, provided, unless*, словосочетания *in case of* и др. Число кондициональных структур, вводимых с помощью указанных рестриктивов в информационно-интерпретационных блоках составляют 48% всех гипотактических конструкций. Интерес представляют случаи, когда главное содержание дефиниенса сосредоточено в кондициональной структуре. Подобные условные придаточные можно назвать мнимыми, поскольку по сути они являются элементами предикации соответствующих суждений. Чаще всего такие случаи наблюдаются, когда дефиниендум попадает в постпозицию по отношению к вырожденному классификатору. Например:

(1) *For the purposes of this Part a person is an «asylum-seeker» if*
(a) *he is at least 18 years old,*
(b) *he is in the United Kingdom,*
(c) *a claim for asylum has been made by him at a place designated by the Secretary of State, <...> [5: 2].*

Здесь дефиниендум окружен элементами дефиниенса: в левой позиции находится «мнимый» классификатор *a person*, а в правой позиции собственно содержательная часть в форме кондициональных структур. Ср. С эталонным определением:

An asylum-seeker is a person who is at least 18 years old and who lives in the United Kingdom...etc.

Таким образом, дефинитная квантификация в целом также направлена на сужение сферы действия конечной интерпретанты, создавая условия для максимального приближения к одновариантной трактовке соответствующей пропозиции.

ЛІТЕРАТУРА

1. Human Rights Act. Chapter 42. – L.: The Stationery Office, 1999. – 26 p. – Ел. ресурс: http://www.hmso.gov.uk/acts/acts_1998/19980042.htm.
2. Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora, 1973. – 25 p. – Ел. ресурс: <http://www.cites.org/eng/disc/text.shtml>.
3. Stockholm Convention on Persistent Organic Pollutants, 1997. – 34 p. – Ел. ресурс: http://www.pops.int/documents/convtext/convtext_en.pdf.
4. Convention on Cybercrime, 2001. – 24 p. – Ел. ресурс: <http://www.inter.criminology.org.ua/.jetspeed.eng/materials/english/laws/cibercryme.htm>
5. Optional Protocol to the Convention on the Rights of the Child on the Involvement of Children in Armed Conflict. – General Assembly Resolution 54/263 2002. – 9p. – Ел. ресурс: http://www.bayefsky.com/treaties/crc_opt.php.
6. Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов //Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 18. – М.: Прогресс, 1988. – С. 12-51.
7. Кабанова С. В. Виразення кількісно-якісних відношень синтаксичними структурами англійської мови: Дис...канд. філол. наук. – Харків, 1997. – 170 с.
8. Старикова Е. Н. Вариативность средств выражения категоричности / некатегоричности высказывания // Проблемы вариативности в германских языках: тезисы доклада на конф. – М.: АН СССР, 1988. – С. 43-44.
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995. – 416 с.

УДК 811. 161. 1'23

Дащенко О. И.
(Черновцы, Украина)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЦВЕТОФОНОСЕМАНТИКИ И РИТМОМЕЛОДИКИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА

У статті описано естетико-стилістичні властивості гармонійної побудови поетичного тексту, їх взаємозв'язок з семантикою кольору, який може передаватися як експліцитно, так і імпліцитно. Досліджується кольорова картина тексту і підтексту та їх ритмомелодійна організація. Виявляються гармонійні центри висловлювань та цілого тексту, які виконують змістовно-композиційну або образно-характеристичну функцію і пов'язані з розкриттям ідейного змісту твору.

Ключові слова: *семантика кольору, ритмомелодійна організація тексту, гармонійні центри, текст, підтекст.*

The article focuses on the description of aesthetics and stylistic features of harmonic constructions of poetic text, their interrelation with semantics of colour, which can be transferred both in explicit and implicit manner. There are investigated the colour picture of the text, its implied sense and their rhythmomelodic organization. Harmonic centers of statements and of the whole text, carrying out content and composite, or figurative and characteristic function, and connected to disclosing ideological sense of work of art are revealed.

Key words: *semantics of colour, the rhythmomelodic organization of the text, harmonic centers, text, implied sense.*

© Дащенко О. И., 2008

В настоящее время лингвистов разных научных направлений все больше интересует проблема объединения языковых единиц разных уровней в текст, ибо только в нем язык функционирует самым непосредственным образом. Она нашла отражение и при изучении текстов различной функциональной направленности, в том числе и художественных.

Эстетическая речевая система художественного текста имеет свою специфику, которая проявляется в звуковой природе языка, в асимметрии языкового знака, в особенностях ритмической организации текста, в уникальной его интонации и в других специфических языковых формах, обусловленных художественным содержанием.

Цель нашего исследования – определить цветофоносемантическое, ритмомелодическое и гармоническое единство поэтического текста О. Э. Мандельштама. Это поэт, пишущий ассоциативно, поэтому проникнуть в подлинный смысл его стихотворений нелегко. Цветофоносемантический анализ в комплексе с ритмико-интонационным позволяет глубже воспринять семантическую основу текста и установить смысловой ядерный комплекс, лежащий в основе идеи стихотворения.

Для исследования взаимодействия цвета со звуком в поэтическом тексте О. Мандельштама воспользуемся методикой А. П. Журавлева [1], которая состоит в следующем: 1. Устанавливаются определенные взаимосвязи между звукобуквой и цветом: А – *густо-красный* цвет; Я – *ярко-красный*; О – *светло-желтый, белый*; Е – *зеленый*; Ё – *желто-зеленый*; И – *синий*; Й – *синеватый*; У – *темно-синий, темно-сине-зеленый, темно-лиловый*; Ю – *голубоватый*; Ъ – *мрачный темно-коричневый, черный*; Э – *зеленоватый*. 2. В поэтическом тексте (включая заголовок) подсчитывается количество каждой из звукобукв. Чтобы учесть особую роль ударных гласных, они при счете удваиваются, буквы Ё, Я, Ю, Й связываются лишь с оттенками основных цветов, поэтому они приплюсовываются к гласным (Е+О, Я+А, Ю+У). Синева И выражена слабо, поэтому количество Й делится на два и приплюсовывается к И; 3. Подсчитывается количество каждого гласного отдельно и делится на количество звуков в тексте (результат – это доли звукобукв в тексте); 4. Это число делится на нормальные доли звукобукв. Результат представляет отношение звукобукв в тексте к норме.

Для анализа мы избрали стихотворение «Ленинград».

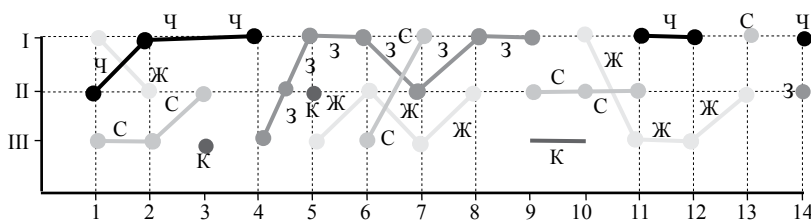
На поверхности выявляются следующие три цвета: 1 место – *ярко-красный (24,32%)*, 2 – *черный (18,9%)* и 3 – *голубой (16,2%)*. Подтекст окрашен следующим образом: 1 место – *черный*, 2 – *светло-желтый и темно-синий*, 3 – *белый и светло-синий*. Красным цветом, который находится на поверхности, практически пропитана каждая строка. После второй ссылки, возвратившись в свой «Петербург», Мандельштам не узнает его. Как быстро здесь все поменялось. В душе поэта плачет и маленький ребенок, и взрослый человек, который не хочет расставаться со своим городом, тем, который остался в его воспоминаниях. Болью и обидою пронизано все стихотворение, отсюда и вытекает красный цвет (со значением крови). Черный цвет, занимающий 1 место в подтексте, является символом мрака, горя, траура. Для Мандельштама было огромным горем увидеть свой любимый Петербург, в котором он души не чаял, в котором провел почти всю свою жизнь, чуть ли не разоренным и мертвым. Петербург, в трактовке Мандельштама, город мертвых, город смерти, поэтому все цвета тусклые. Все здесь построено на полутонах, мрачных окрасках. Огни Петербурга – не ярко-желтые, как можно было бы предложить. Они тусклые (это болотные огоньки) – ведь Петербург построен на болотах. Второе место в подтексте занимает *светло-желтый и темно-синий*. При смешивании этих цветов

образуется зеленый цвет – цвет полного спокойствия, в нашем случае – безразличие ко всему. Когда человек много пережил, перестрадал, он уже настолько привыкает к своей боли, что уж не чувствует, не ощущает ее. То же происходит и с Мандельштамом, он знает, что ничего не может изменить, поэтому его охватывает немое безразличие и отчаяние. *Белый* и *светло-синий* цвета, занимающие 3 место в подтексте, образуют *голубой* цвет – цвет небес. Ощущается некая болезненность восприятия Мандельштамом всего, что происходит вокруг. Однако уже нет сил для сопротивления, поэтому он погружается в самодовольный покой. *Синий* цвет в нашем случае переходит в *светлый*, поэтому приобретает более безразличный характер и, как высокое голубое небо, делается для человека далеким и безразличным, чем он светлее, тем более беззвучен, пока не перейдет в состояние безмолвного покоя – и станет *белым*. У нас он не станет белым, потому что к полному покою, все-таки, Мандельштам не придет.

- Ж ● 1. Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
 Ч ● 2. До прожилок, до детских припухлых желез.
 Ч ● 3. Ты вернулся сюда, так глотай же скорей
 Ч ● 4. Рыбий жир ленинградских речных фонарей.
 З ● 5. Узнавай же скорее декабрьский денек,
 З ● 6. Где к зловецему дегтю подмешан желток.
 С ● 7. Петербург! Я еще не хочу умирать:
 З ● 8. У тебя телефонов мои номера.
 З ● 9. Петербург! У меня еще есть адреса,
 Ж ● 10. По которым найду мертвецов голоса.
 Ч ● 11. Я на лестнице черной живу, и в висок
 Ч ● 12. Ударяет мне вырванный с мясом звонок,
 С ● 13. И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
 Ч ● 14. Шевеля кандалами цепочек дверных.

(Буквами дополнительно обозначен цвет)

График динамики цвета (по строчкам)



Несмотря на то, что на первое место в подтексте выходит *черный* [ы], график обнаруживает ведущую роль *светло-зеленого* и *светло-желтого*, они распространяются на гораздо больший объем текста и взаимодействуют с большим количеством других цветов.

Черный проявляет себя в пространстве 2-4 строчке как возрастающий и в пространстве 11 и 12 строчках как стабильный. Скорее всего – это эмоциональный негатив воспоминаний, который спорадически омрачает встречу с любимым городом (или с городом, с которым много связано в судьбе).

В этом стихотворении опять наблюдаем, как *черный* цвет подтекста, «выстреливает»

на поверхность прямым наименованием (11 строка), а в 12 строчке *черный* – это почти физическая боль от звука (явного или вспомненного) звонка, по всей вероятности, ночного. Тот же *черный* ассоциативно-тюремный цвет проявляется в последней 14 строке, (ассоциативно сильное слово *кандалами*; а преобладание звукобуквы [ы] дает слово *дверных*).

В тексте выявляются любопытные закономерности в подборе слов поэтом. Обратим внимание, например, на последнюю строку: в ней звукобуквы [э] довольно много (5) по сравнению с общим количеством звукобукв (33), а [ы] – всего 1. Однако *зеленый цвет*, несмотря на то, что его норма употребления в тексте выше, не занимает ведущее место, хотя все слова, кроме *кандалами*, содержат [э]. Здесь слово *кандалами красное* по своей внутренней сути, соединяется не со словом *цепочек* (как должно быть грамматически), а с его определением *дверных*, и именно эта связь и воспроизводит негатив, ассоциируемый с метафорическим значением слова *кандалами*, поэтому строчка окрашивается в *черный* и подтекстно, и метафорическим смысловым акцентом на поверхности текста. Прямое же значение слова *цепочек* ассоциируется синтаксически (за счет согласования с *черным* словом *дверных*) и в то же время метафорическое поле сорвал *кандалы* вмещает в себя и значение слова *цепочек*, метафоризируя его в нужной (черной) эмоционально-цветовой гамме. Кандалы – это и есть цепи на ногах, лишавшие поэта долгое время многих свобод, в том числе и свободы передвижения. Семантика пространства (а именно этому посвящено стихотворение) здесь имеет ключевое значение в тексте.

График динамики цвета по частотным характеристикам звукобукв

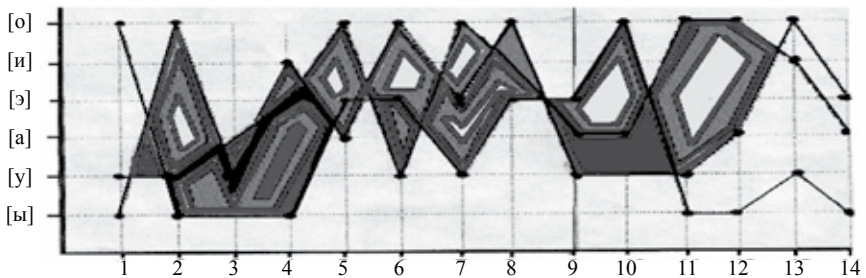


График обнаруживает множество закрытых зон, где взаимодействуют цвета, почти каждое пространство между строками, кроме двух последних, создает такие зоны. Здесь проявляется интенсивно *красный*, которого нет в звукофоносемантике стихотворения, но который занимает первое место по частотности из наименований цвета поверхности текста. Это кровавый след сталинских расправ, преследовавших поэта в этом городе.

Интерпретация поэтического текста связана также и с выявлением его ритмомелодики, или поэтической мелодики. Мелодия стиха, основой которого является его ритмика, глубоко связана с его содержанием, на этом соответствии строится методика выявления уровня звучности поэтического текста, вскрывающая музыкальную сущность стихотворения. Эта методика разработана С. Б. Бураго [2] и состоит в следующем. Каждому звуку речи в соответствии со степенью его звучности присваивается числовой эквивалент:

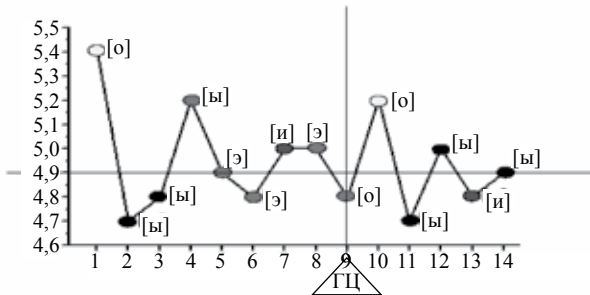
- а) шумные глухие взрывные: [п], [т], [к], [ф] – 2; б) шумные глухие фрикативные и аффрикаты: [ш], [щ], [ч], [ц], [с], [х] – 3; в) звонкие согласные: [г], [д], [б], [з], [ж] – 4; г) сонорные согласные: [р], [л], [м], [н], а также [в], [й] – 5; д) безударный гласный – 6; е) ударный гласный – 7; ж) пауза – 1.

Приняв за основу эти уровни, исследователь определяет общий уровень звучания каждого стиха, подписав под каждым звуком поэтической строчки соответствующую цифру и разделив общую их сумму на количество звуков. Определив звучность каждой строки (в звуковых единицах – ЗЕ), мы путем деления общего числа средних звучностей на количество строчек в стихотворении можем найти средний уровень звучности всего текста. По данным каждой строки (горизонтальная ось) и по данным уровня звучности строк (вертикальная ось) выстраивается график динамики уровня звучности стихотворения, где прямой линией указывается и уровень средней звучности стихотворения.

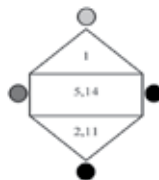
Следующей проблемой интерпретации поэтического текста является выявление его гармонической организации, которую мы решаем с помощью методики Н. В. Черемисиной [3], суть которой состоит в следующем. Каждое высказывание в тексте имеет гармонический центр (ГЦ), который является вершиной его мелодической структуры. ГЦ (или золотая синтагма) – это точка, которая делит целое (высказывание или текст целиком) на две части в соответствии с идеальной пропорцией. Эта точка может быть определена на основе чисто формальных математических зависимостей, представляющих сущность так называемого закона «золотого сечения», который имеет свой коэффициент: $h=0,618$. Чтобы найти точку золотого сечения, нужно общее количество синтагм умножить на коэффициент h . Гармоническое деление сигнализирует о важнейшем элементе содержания.

Использование принципа золотого деления преследует две основные цели: 1) установление соразмерного и изящного соответствия между целым и частями; 2) желание сосредоточить внимание исследователя на главном пункте художественного текста. Удивительно тонкое чувство гармонии позволяет поэтам поставить в ГЦ исполненные смысла и эмоций мелодические вершины, выделяющие детали, важные для восприятия подтекста.

График динамики звучности (по строкам)



Акцентная структура



Акцентная структура стихотворения, как показывает график, устанавливает взаимосвязь ведущего *черного* цвета с *зеленым* (именно звучание этих строк совпадает с линией средней звучности текста).

По *зеленому* проходит золотое сечение стихотворения (9 строка). *Черный* в равных количествах присутствует в гармонических частях стихотворения, только в первой части он расположен более компактно и проявляет тенденцию к возрастанию звучности (от 4,7 ЗЕ до 5,2 ЗЕ).

Во второй гармонической части *черный* цвет занимает небольшой звучностный диапазон: от 4,7 ЗЕ до 5,0 ЗЕ.

Одинаковый уровень звучания и одинаковость цвета сближает вторую и одиннадцатую строки: одна из них имеет содержанием глубину (меру) родства с городом *знакомый до...* – что является свидетельством глубины *прошлого* (прошлого о *детских припухлых железках*); вторая (11 строка) о жизненном пространстве *настоящего* (*черная лестница*), при этом *черный* подтекст этой строки уточняет семантику пространства: это лестница вниз, к жизненной трагедии, в которой кровь и смерть (пока еще этого нет, но это локализация *будущего*, *черно-красного*). *Красный* на первом месте на поверхности текста и в самой строке – *черный*. Так цветовая гамма текста и подтекста *черного* замыкается на пространственно-временную семантику стихотворения «Ленинград».

Зеленый цвет также обнаруживает себя как общность смысла в 6 и в 9 строках, тем более, что обе они имеют одинаковый уровень звучности: 4,8 ЗЕ, что совсем недалеко от среднего уровня звучности. В 6 строке на поверхности текста явно преобладает *черный* (*зловещий деготь*), в подтексте – *зеленый*. Это еще одна трансформация близости *зеленого* и *черного* (*черно-зеленой тени*), которая отразилась в акцентной структуре стихотворения.

Третий ведущий цвет – *светло-желтый*, он занимает самые высокие уровни звучания в 1 и 10 строчках: в 1 этот цвет знаменует торжество **возврата домой**, в 10 – *мертвецов голоса* опять возвращает к семантике прошлого, текстовая *желтизна* намечена в тексте словесно: *рыбий жир фонарей* – значение болезненного и вместе с тем оздоравливающего наслаивается на метафору *желтого* цвета речных фонарей (4). Есть еще прямое наименование: *желток* (6). Эти строчки опять *черно-зеленое* цветовое сочетание. Высоту тона в 5 строчке обеспечивает повелительное наклонение глагола, организующего высказывание, шестая строка – даже несколько ниже среднего уровня звучания – здесь ориентация на дневную краску – *черно-желтого* декабря. Этот общий контекст красит 10 строка – *мертвецов голоса* – тоже во внешний *желтый*, а внутренне *черный* цвет. Так возврат в прошлое вызывает различные связи с другими цветами, создавая оттенки *темно-зеленого*, *черно-красного* и *черно-желтого*. Все три центральных цвета в стихотворении взаимосвязаны его смысловым комплексом и представляют собой неразрывное целое.

Изучив семантику цветообозначений в стихотворении О. Мандельштама в совокупности с ритмомелодикой и его гармонической организацией, мы пришли к следующим выводам интерпретации его поэтического текста: 1. Слова с семантикой цвета занимают в нем особое место. Каждая лексическая единица может иметь определенный цвет, который называется либо прямым цветообозначением, либо метафорически, или же передается индивидуально-ассоциативно. 2. При определении цветовой палитры поверхности текста стихотворения мы выявили, что наиболее часто встречающимися являются красный, черный и белый цвета. 3. При выявлении цветозвуковых соответствий обнаружился

тот факт, что цвета, которые были выведены на поверхность поэтического текста, определенным образом взаимодействуют с цветами в подтексте. В частности, наиболее явно такие соответствия наблюдаются в поздних стихах О. Э. Мандельштама (черные тексты). 4. В стихотворении О. Мандельштама слова-цветообозначения активно взаимодействуют друг с другом и образуют систему знаков, которая глубинно отражает идею поэтического текста. 5. Ритмомелодика поэтического текста подтверждает правомерность соотношения подтекстной цветовой картины с глубоким смыслом стихотворения, группируя наиболее близкие к идеи текста компоненты (строки) вокруг линии среднего звучания. 6. Выявление гармонического центра в стихотворении позволяет наблюдать закономерность: золотое сечение проходит по той строке, которая фиксирует градационный пик текста звучностный, смысловой или эмоционально-смысловой пик текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журавлев А. П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1981. – 158 с.
2. Бураго С. Б. Музыка поэтической речи. – К.: Дніпро, 1986. – 180 с.
3. Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. – М.: Русский язык, 1982. – 236 с.

УДК 82-92: 070.41

*Григораш А. М.
(Киев, Украина)*

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В СОВРЕМЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РАССЛЕДОВАНИИ: СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

(на материале книги Е. М. Ржевской «Геббельс. Портрет на фоне дневника»)

У статті розглядаються особливості функціонування фразеологічних одиниць у сучасному історичному розслідуванні. Особлива увага приділяється стилістичному аспекту функціонування.

***Ключові слова:** фразеологія, стилістичний аспект, емоційно-експресивні засоби, «змішування стилів».*

This article deals with stylistic peculiarity of phraseology use in the modern historical investigation.

***Key words:** phraseology, stylistic aspect, emotional-expressive means, «confusion of styles».*

Фразеологические единицы как наиболее яркое эмоционально-экспрессивное средство воздействия на читателей являются неотъемлемой частью современной публицистики. Однако каждый публицистический жанр предполагает свои особенности использования фразеологизмов. **Целью** данной статьи является анализ функционирования устойчивых сочетаний в оригинальном публицистическом жанре современного исторического расследования. **Конкретной задачей** предлагаемого исследования является рассмотрение использования фразеологических единиц в стилистическом аспекте.

© Григораш А. М., 2008

Материалом послужила книга Е. М. Ржевской «Геббельс. Портрет на фоне дневника».

Поскольку свою книгу Е. М. Ржевская квалифицировала как «историческое расследование», достаточное внимание в ней уделено рассмотрению двух типов тоталитарного режима – советского и фашистского: «*В обоих (нашем и нацистском) тоталитарных режимах наглядно проступают схожие черты и возможные заимствования. И сейчас, когда мы хотим обрести разумное миропонимание, для нас насущно увидеть общность родимых пятен тоталитаризма и тем непреклоннее отторгнуть их*» [1: 157]. Ср. во фразеологическом словаре: «**Родимое пятно** чего. Пережиток чего-либо» [2: 409]. Следует отметить, что рассматриваемое устойчивое сочетание зафиксировано в единственном числе, в то время как в публицистике оба компонента функционируют во множественном, чему свидетельство – общественно-политический штамп советской эпохи **родимые пятна капитализма**. При этом учитываются и анализируются внешнеполитические ошибки и просчеты Советского правительства, объективно помогающие установлению и укреплению фашизма в Германии: «*Каждая услужливая статья в советской печати, демонстративно прогерманская, была на руку нацистским главарям*» [1: 222]. Ср. во фразеологических словарях: «**На руку кому**. Устраивает кого-либо, совпадает с желаниями кого-либо» [3: 402]; «**на руку кому**. Кому-то удобно, выгодно, совпадает с чьими-то интересами» [2: 348].

Затем оказывается, что и внутренняя политика Советского государства вызывала пристальный интерес руководителей государства фашистского, и многие политические преступления находили горячий отклик в их душах: «*Но впоследствии, когда его генералы будут проигрывать сражения на Востоке, отступать, Гитлер, горя к ним ненавистью, посчитает их предателями, тогда какие только слова одобрения задним числом не раздадутся в дневнике Геббельса по поводу сталинских процессов и самого Сталина, предусмотрительно истребившего своих генералов, заменившего их молодыми, народного происхождения полководцами. Так они учатся друг у друга*» [1: 185]. Ср. во фразеологических словарях: «**Задним числом**. Позднее, спустя некоторое время после свершившегося» [3: 528]; «**задним числом** – позднее, спустя некоторое время» [2: 304].

Апофеозом подобного сопоставления «двух миров – двух идеологий» является чрезвычайно популярный в современной публицистике прием «перехода на личности», то есть сравнения, прямого или косвенного, лидеров держав, о которых идет речь в книге. Так, в словарных материалах В. М. Мокиенко зафиксирована фразеологическая единица **лучший друг детей** со словарными пометами **Публ. патет. устар. или шутил.-ирон.** и со значением ‘Сталин’ [4: 27]. В своем историческом расследовании **другом детей** Е. М. Ржевская иронически называет Гитлера, что свидетельствует о совершенной адекватности словарных помет, выделенных В. М. Мокиенко: «*В Берлине даже школьники, даже 12-летние, нередко целыми классами, были преступно брошены в самое пекло безнадежных сражений на берлинских улицах, чтобы своими жизнями продлить еще на несколько часов жизни Гитлера («друга детей») и Геббельса*» [1: 379]. Правда, И. В. Сталин именуется в словаре В. М. Мокиенко **лучшим другом детей**, а Гитлер у Е. М. Ржевской – просто **другом детей**, однако трагическая суть подобного переносного наименования не меняется – различной является разве что мера иронии.

Подобное сопоставление касается и современных общественно-политических процессов в Германии и России. При этом общие черты в отношении немцев и россиян к своей недавней истории раскрываются, помимо прочих языковых средств, и с помощью фразеологических единиц, зафиксированных в словарных материалах В. М. Мокиен-

ко как «новые»: *«Конечно, в Германии, в современном обществе есть и совсем другие настроения и намерения: отвести, вынести за скобки истории страны и немецкого народа период фашистского господства со всем чинимым им злом. Подобное встречается и у нас по отношению к прожитому страной семидесятилетию»* [1: 157]. Ср. у В. М. Мокиенко: *«Выносить / вынести за скобки что. Нов. Переставать считаться с чем-либо, исключать из необходимого набора чего-либо»* [4: 103].

В своих комментариях к дневникам Геббельса Е. М. Ржевская старается сохранить полную объективность повествования. Некоторая отстраненность и принципиальная неэмоциональность являются базовыми принципами языкового воплощения фактов, которые всесторонне анализируются автором. Поэтому наиболее часто в тексте используются фразеологические единицы нейтральной стилистической окраски: *«И вот так же, на каждом шагу, я видела, с какой неукоснительностью немцы в этих чудовищных обстоятельствах выполняют свои обязательства, казавшиеся мне «незначительными», сметенными катастрофичностью событий»* [1: 111]. Ср. во фразеологических словарях: *«На каждом шагу. Повсюду, везде, постоянно, всегда»* [3: 531]; *«на каждом шагу и что ни шаг – беспрестанно, повсюду»* [2: 345].

Фразеологические единицы нейтральной стилистической окраски, помещенные автором исторического расследования в начале контекста, намечают основную линию высказывания. Фразеологизм, таким образом, является отправным моментом для последующего развития мысли: *«Это первый шаг. Гитлеру необходимо было добиться от Гиденбурга согласия на роспуск рейхстага. В этом его составе нацистская партия не имела большинства голосов и не могла в парламентском режиме осуществлять свою политику»* [1: 141]. Ср. во фразеологических словарях: *«Первые шаги (шаг). Самое начало, начальный период каких-либо действий, какой-либо деятельности»* [3: 53]; *«Первые шаги и первый шаг – о начальном периоде чего-либо существования чего-либо или какой-либо деятельности»* [2: 376].

Положение же устойчивого сочетания в конце контекста может сделать его основным смысловым центром последнего: *«О своем непримиримом отношении к современному искусству непризнанный художник Гитлер заявлял еще в «Майн кампф». Завладев властью, он приступил к расправе. И работа шла на всех парах»* [1: 203]. Во «Фразеологическом словаре русского языка» этот фразеологизм зафиксирован с двумя значениями: *«На всех парах [парусах]. 1. Очень быстро, с большой скоростью (нести, мчаться и т. п.). 2. Очень быстро (делать что-либо)»* [3: 311]. В рассматриваемом нами контексте фразеологическая единица функционирует во втором значении. См. также: *«На всех парах. Быстро, стремительно; полным ходом»* [2: 342]. Следует отметить, что подобные антикультурные проявления свойственны не только Гитлеру. Естественно, «тень Гитлера» Йозеф Геббельс таким же образом «трудится» на ниве уничтожения культуры в европейском масштабе, однако избирает для себя более мирный вариант подобных действий: *«Геббельс, используя ситуацию, занят «закупкой за границей кинотеатров в больших размерах». Этим он занялся под грохот войны. Приобретаются они сейчас совсем по дешевке в качестве личной собственности. Геббельс намеревается забрать в свои руки средства культуры «в качестве, так сказать хозяина дома», – он имеет в виду пространство Европы: «Если театры, радиостанции и кинопроизводство принадлежат мне, то так или иначе я определяю, что именно нужно играть, говорить и снимать. Кто после этой войны будет владеть средствами духовного руководства, тот будет определять будущее»* [1: 301-302]. Ср. во фразеологическом словаре: *«Забирать*

в <свои> руки. Забрать в <свои> руки. Захватывать что-либо, завладевать чем-либо» [3: 159].

Фразеологические единицы книжной стилистической окраски используются в авторском комментарии при описании тех или иных исторических событий, происходивших в нацистской Германии, например, зловещей «ночи длинных ножей»: *«Расправа шла под знаком предотвращения путча. Хотя признаков путча, измены, намерений убрать Гитлера обнаружено не было. Это был кровавый террор, порождавший всеобщий страх, растление. Террор с намерением покончить с любым брожением, оппозиционными настроениями по отношению к политике Гитлера – и в руководстве государством, и в самой партии, и в любых неискорененных слоях или группах населения республиканской закваски, со всем, что кодируется в дневниках Геббельса словом «реакция»* [1: 163]. Ср. во фразеологическом словаре: *«Под знаком чего. Книжн.* Характеризуясь чем-либо, находясь под воздействием чего-либо, руководствуясь чем-либо (развиваться, идти, поступать) и т. п.» [3: 175].

Фразеологизмы книжного характера употребляются автором исторического расследования и для характеристики разнообразных, но весьма узнаваемых и в настоящее время идеологических постулатов, которые исповедуются главным героем повествования: *«И краеугольный камень идеологии нацизма, центральный пункт программы – антисемитизм, откуда что у Геббельса дилетантский, традиционный, а не тот матерый, профессиональный, которым он овладеет и примется насаждать его»* [1: 14]. Ср. во фразеологических словарях: *«Краеугольный камень чего. Книжн.* Основа, важнейшая, существеннейшая часть; главная идея» [3: 192]; *«Краеугольный камень чего. Книжн.* Основа, важнейшая часть, главная идея чего-либо» [2: 328].

Широко представлены в историческом расследовании Е. М. Ржевской разговорные фразеологические единицы. Автор обращается к этому фразеологическому пласту прежде всего в тех случаях, когда анализирует причины прихода Гитлера к власти и, следовательно, апеллирует непосредственно к немецкому народу: *«И если прочие нацистские главари в наземном транспорте мотались по всей Германии и среди них самый энергичный пропагандист – Геббельс, то для Гитлера был приспособлен еще и самолет, что и вовсе было в диковинку, ошеломляло. Стремительные перемещения Гитлера по воздуху, в внезапным или объявленным появлением то тут, то там на митингах и собраниях в разных частях Германии, способствовали его популярности»* [1: 86]. «Фразеологический словарь русского языка» фиксирует фразеологизм **в диковинку (диковину)** с двумя значениями: '1. Кому. Необычно, удивительно для кого-либо. 2. Редкое явление' [3: 140]. Следует признать, что в рассматриваемом контексте оба значения сливаются в одно: *редкое явление* по тем временам (использование авиаперелетов в пропаганде) было *необычно, удивительно* для немецкого народа.

Следует отметить, что в различных фразеологических словарях устойчивые сочетания фиксируются по-разному. Так, разговорный фразеологизм **нет и в помине кого, чего** зафиксирован во «Фразеологическом словаре русского языка» со значением 'полностью отсутствует что-либо, не существует кто-либо или что-либо' [3: 277]. Та же фразеологическая единица в другом фразеологическом словаре зафиксирована в двух вариантах, причем в обоих случаях с иным порядком следования компонентов – **и в помине нет (не было) о ком, о чем, и поминна (поминну) нет (не было) о ком, о чем** – и с двумя значениями: '1. Не вспоминают, не говорят о ком, о чем. 2. Нет никаких признаков наличия, существования кого-либо, чего-либо' [2: 311]. Подобную различную подачу устойчивых

сочетаний в разных фразеологических словарях не следует путать с инверсией как индивидуально-авторским приемом творческого преобразования фразеологизмов: *«Если в давние годы в риторике Геббельса врывались вопрошающие возгласы, оглядка на незнание чего-то простертого в вечности, на таинственное назначение человека, то теперь этого нет и в помине. Все и так ясно. Уже давно нет нужды в Достоевском, Толстом, «божественном Гете». Этот старый мир он отринул бесследно»* [1: 119].

Подобная различная подача одной и той же фразеологической единицы в разных фразеологических словарях касается отнюдь не самых ярких, образных устойчивых сочетаний. Так, фразеологизм нейтральной стилистической окраски **выходить из строя (выйти из строя)** во «Фразеологическом словаре русского языка» зафиксирован с одним значением: ‘терять боеспособность или работоспособность; портиться, ломаться, переставать действовать’ [3: 99]. «Українсько-російський і російсько-український фразеологічний тлумачний словник» также фиксирует одно значение рассматриваемого устойчивого сочетания, однако у рассматриваемого фразеологизма несколько видоизменяется глагольный компонент: **«Выходить (выйти) из строя. См. выбывать из строя»** [2: 280]; **«выбывать (выбыть, выходить, выйти) из строя – становиться недействующим, негодным, неработоспособным»** [2: 276]. Наконец, В. М. Мокиенко в словаре «Новая русская фразеология» выделяет три значения этого фразеологизма: **«Выходить / выйти (выбывать / выбыть) из строя. Лубл.** 1. Получить ранение и потерять боеспособность. 2. Утрачивать работоспособность, дееспособность (о человеке). 3. Стать недействующим, непригодным к эксплуатации; сломаться, испортиться (о технике и т. п.)» [4: 114]. В книге Е. М. Ржевской эта фразеологическая единица функционирует в своем наиболее прозрачном значении, соответствующем дефинициям, содержащимся в двух первых вышеуказанных словарях, а также 3-му значению в словарных материалах В. М. Мокиенко: *«Налаженной связи с выехавшим из Берлина командованием не было. Связь по радио чаще была нарушена, ненадолго восстанавливалась, и вновь антенны под непрерывным обстрелом выходили из строя. Что происходило за пределами Берлина, а вернее – самого бункера, сколько-нибудь достоверно известно не было»* [1: 376].

Аналогичным образом фразеологическая единица **лицом к лицу** зафиксирована во «Фразеологическом словаре русского языка» с тремя значениями: ‘1. Совершенно рядом, в непосредственной близости, очень близко (видеть кого-либо или что-либо). 2. Непосредственно, вплотную (встречаться, сталкиваться и т. п. с кем-либо). 3. Непосредственно, по-настоящему серьезно (соприкасаться, сталкиваться и т. п. с чем-либо)’ [3: 228-229]. «Українсько-російський і російсько-український фразеологічний тлумачний словник» фиксирует только одно значение рассматриваемого фразеологизма: **«Лицом к лицу с чем. Непосредственно перед чем-либо»** [2: 334]. В книге Е. М. Ржевской это устойчивое сочетание функционирует в 1-2-м значениях, зафиксированных «Фразеологическим словарем русского языка» (как нам представляется, в данном контексте эти значения неразделимы): *«На фронте я с щемливым недоумением оказывалась лицом к лицу с захваченным только что в бою немецким солдатом. Вот он, твой смертельный враг. Ему холодно, страшно, в глазах немой вопрос: что с ним будет. Обыкновенный человек, не защищенный от беды»* [1: 72]. Обращает на себя внимание различие в управлении, указанном в «Українсько-російському і російсько-українському фразеологічному тлумачному словнику», и в анализируемом контексте: **лицом к лицу с чем – «лицом к лицу... с немецким солдатом»**, то есть все-таки с кем. «Фразеологический словарь русского языка» подобных разночтений не содержит. Ср. аналогичный пример, где анализируемое

устойчивое сочетание употребляется в 1-м значении, зафиксированном «Фразеологическим словарем русского языка»: «*Все вокруг были истеричны, взвинченны. Впрочем, и сама Ганна Рейч, как пишет Раттенхубер, «производила впечатление фанатической истерички». Но ее показания тем интереснее. Что их высказывает еще недавно преданная, фанатичная нацистка, которой пришлось видеть лицом к лицу своих вождей и кумиров в роковой ситуации»* [1: 374].

Устойчивые сочетания рассматриваемой стилистической принадлежности становятся неотъемлемой частью более сложных характеристик поведения главных руководителей нацистской Германии. При этом фразеологические единицы, как правило, утрачивают свою разговорную стилистическую окраску, становятся нейтральными: «*И повторяющееся отныне обращение к удачливому прошлому – это признак обеспокоенности, сникания Геббельса. Уход в ретроспекцию – поиски опоры. И когда дела и вовсе станут критическими, они вместе с Гитлером, отключась от грозной действительности, будут в своих долгих странных беседах погружаться в счастливые времена, когда они шли в гору»* [1: 300]. Ср. во фразеологических словарях: «**Идти [лезть, переть] в гору [вверх]. Пойти [полезть] в гору [вверх].** Приобретать вес, значение; делать карьеру» [3: 181]; «**идти (пойти) вгору (вверх)** – достигать благополучия, приобретать вес, значение, получать повышение по службе и т. п.» [2: 312]. Детальное рассмотрение факта различной подачи одного и того же устойчивого сочетания в различных специализированных словарях не является целью данного исследования, однако ссылки на словарные статьи нескольких фразеологических толковых словарей достаточным образом иллюстрируют это положение, причем не только в аспекте различного количества словарных дефиниций, но и – в редких случаях – в аспекте различных изначальных, базовых форм фразеологизмов (см. например, **идти в гору** [3: 181] – **идти вгору** [2: 312]).

Помещенные в контекст, обладающий общей «книжной», «высокой» стилистической окраской, разговорные фразеологические единицы становятся стилистически нейтральными и функционируют исключительно для разнообразия повествования, в целом, как уже отмечалось выше, достаточно сухого, официального, принципиально неэмоционального: «*Указы, инструкции, предписания, другие официальные документы гарантировали тем немцам, кто воевал в России, после победы наделы земли, недвижимость. Отличившимся были обещаны **лакомые куски** в присоединенной к рейху Прибалтике, виллы в Крыму. Украина и Россия тоже не были обойдены этого рода вниманием»* [1: 329]. Ср. во фразеологических словарях: «**Лакомый [жирный] кусок (кусочек).** Что-либо заманчивое, привлекательное, соблазнительное» [3: 218]; «**лакомый (жирный) кусок (кусочек)** – о чем-либо заманчивом, привлекательном, соблазнительном» [2: 331].

С другой стороны, фразеологическая единица, обладающая нейтральной или даже разговорной стилистической окраской, традиционно становится «книжной», попадая в соответствующий «высокий» публицистический контекст: «*Сохранилось документальное свидетельство кинорепортеров. Марш вступающих в Париж немцев по безлюдным улицам, мимо домов с наглухо закрытыми ставнями и жалюзи окнами. Это протест парижан, отвержение немцев. Спасая Париж от разрушения после устрашающе продемонстрированной немцами бомбежки, объявив его открытым городом, парижане отгородились от нестерпимого зрелища вступивших в Париж немецких частей. Город мертв. Это поразительно трагично, **берет за душу** и по сей день, как и все, что вынесено тогда Францией в дни поражения»* [1: 228]. Ср. во фразеологических словарях: «**Брать [[хватать] за душу [за сердце]. Взять за душу [за сердце].** Сильно, глубоко

волновать, трогать, тревожить, вызывать шемящую тоску, боль или радость, умиление и т. п.» [3: 45]; «**брать (взять, хватать, схватить) за душу (за сердце)** – волновать, возбуждать, вызывая глубокие переживания» [2: 251].

Таким образом, помещение фразеологизма нейтральной стилистической окраски в стилистически «высокий» публицистический контекст традиционно изменяет и стилистическую принадлежность устойчивого сочетания: «*Перманентность выбора – предостояли четвертые за полугодие 1932-го – наращивала нацистам голоса. Беспорядки – это то, чего так страшились и «простые» люди, и весомые промышленники, что взывало любой ценой к «сильной власти»*» [1: 134]. Ср. во фразеологических словарях: «**Любой ценой**. Не считаясь ни с какими усилиями, затратами, жертвами, какими угодно средствами, способами (достигать, добиваться и т. п. чего-либо)» [3: 514]; «**любой ценой** – какими угодно средствами, способами» [2: 335]. В данном случае этот «перенос» стилистической окраски особо подчеркивается в контексте соседством явно «высокого» стилистически глагола *взывать* т нейтрального фразеологического оборота **любой ценой**.

В книге Е. М. Ржевской широко используется и традиционный для публицистики прием «смешения стилей»: «*Когда книга вышла, партийная верхушка (кроме Гитлера) отнеслась к ней враждебно, усмотрев в книге лишь повод для самовосхваления автора. Но книга имела большой успех у читателей, приобщенных к **святая святых** – к «политической кухне»*» [1: 128]. Ср. во фразеологических словарях: «**Святая святых**. Что-либо самое сокровенное, дорогое, заветное; что-либо недоступное для непосвященных» [3: 416]; «**святая святых**. **Торж.** 1. О чем-либо самом важном, недоступном для непосвященных. 2. О самом дорогом, заветном» [2: 415]; в этом случае устойчивое сочетание функционирует в первом значении). Рассматриваемый контекст в целом обладает ярко выраженной «книжной» стилистической окраской, и только противопоставление фразеологизма библейского происхождения **святая святых** и разговорного устойчивого сочетания **политическая кухня** является выражением приема «смешения стилей». Тем не менее, именно это противопоставление определяет негативно-ироническое отношение автора исторического исследования как к самому анализируемому произведению (изданию дневника Геббельса), так и к читающей немецкой публике, с удовольствием, очевидно, смакующей подробности «**политической кухни**» нацистов.

Аналогичный пример: «*Но **буря в стакане воды** улеглась. Демарш не состоялся. Гитлер остался в стороне. Все разрешилось лишь склоками между национал-социалистами, жалобами, науськиванием»*» [1: 53]. Фразеологизм нейтральной стилистической окраски помещен как среди «книжных» лексем (*демарш*), так и в окружении разговорной и просторечной лексики (*склоки, науськивание*), что не только оживляет повествование, но и создает совершенно определенное отношение у читателя к описываемой ситуации. Ср. во фразеологических словарях: «**Буря в стакане воды**. Спор, шум, волнения и т. п. из-за пустяков, по ничтожному поводу» [3: 51]; «**буря в стакане воды** – о сильном возбуждении, горячем споре и т. п. из-за пустяков, по ничтожному поводу» [2: 245].

Выводы. Таким образом, в исследуемом нами публицистическом жанре исторического расследования функционируют фразеологические единицы нейтральной, книжной, разговорной и просторечной стилистической окраски. Постоянно используется прием «смешения стилей», а также прием помещения фразеологической единицы определенной стилистической окраски в иную стилистическую среду. Подобное стилистическое разнообразие, наряду с другими особенностями повествования Е. М. Ржевской, помога-

ет читателям понять механизм прихода фашизма к власти, а также детально разобраться в том, какой именно тип политического деятеля выдвигает фашистская идеология на авансцену истории и как она воздействует на психологию и душу подавшагося ей человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ржевская Е. М. Геббельс. Портрет на фоне дневника: Историческое расследование. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. – 400 с.
2. Олійник І. С., Сидоренко М. М. Українсько-російський і російсько-український фразеологічний тлумачний словник. – Харків: Прапор, 1997. – 462 с.
3. Фразеологический словарь русского языка //Под ред. А. И. Молоткова. – М.: Сов. Энциклопедия, 1968. – 543 с.
4. Мокиенко В. М. Новая русская фразеология. – Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2003. – 168 с.

УДК 811.161.1'42

*Крaпивник А. А.
(Харьков, Украина)*

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ БИБЛЕЙСКИХ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ИМЕН В ПОВЕСТИ Л. АНДРЕЕВА «ИУДА ИСКАРИОТ»

В статті розглядаються стилістичні особливості використання біблійних імен в повісті Л. Андрєєва «Юда Іскаріот». Трактуючи прецедентне ім'я як один з видів інтекстів, що може впливати на осмислення художнього цілого, автор статті виявляє функції вказаних біблійних імен, встановлює їх семантичне наповнення в мета тексті. При цьому функції прецедентних імен розглядаються як такі, що пов'язані і диктуються авторською інтенцією.

Ключові слова: Юда Іскаріот, прецедентне ім'я, біблійна алюзія, зрада.

The article deals with the stylistic specifics of use of Biblical names in the story «Judas Iscariot» by L. Andreev. Interpreting precedent names as one of the kinds of intertextual inclusions influencing comprehension of the entire text, the author of the article singles out functions of the above Biblical names, determines their semantic value in the metatext. The precedent name functions are considered to be connected and managed by the author's intention.

Key words: Judas Iscariot, precedent name, Biblical allusion, betrayal.

Одним из ярких образцов произведений русской неомифологической прозы конца 19 – начала 20 веков является повесть Л. Андреева «Иуда Искариот». Ее появление было обусловлено, во многом возросшим интересом к исследованию психологического образа Иуды Искариота, мотивов его поступка, поскольку содержащееся в Евангелии описание Иуды Искариота крайне лаконично и изобилует лакунами. Свообразие андреевской повести во многом предопределило дальнейшую разработку образа Иуды в художественной литературе XX века. В литературоведении последних лет появилось

несколько фундаментальных работ, посвященных мифопоэтике и интертексту Л. Андреева (И. И. Московкина, А. А. Рубан и др.), изучению интерпретаций евангельского материала (А. Е. Нямцу и др.). Однако до сих пор слабо исследованным является лингвостилистический аспект прозы писателя, в том числе особенности функционирования в текстовом пространстве его произведений интертекстуальных элементов других текстов (интекстов), что обуславливает актуальность данного исследования.

В рассматриваемом тексте был использован один из наиболее распространенных видов экспрессивно-номинативных интекстов – *прецедентное имя*, которое определяется как «*индивидуальное имя, связанное с известным (прецедентным) текстом или прецедентной ситуацией, апеллирующее не к собственно денотату, а к набору дифференциальных признаков данного прецедентного имени*» [1: 82-103] Очевидно, что «имена, содержащие «культурную» информацию, имеют кодовый характер, поскольку предполагают знание связанного с ними прецедентного текста (или исторического контекста)» [2: 18] В метатексте их семантическое наполнение обогащается новой информацией. Кроме того, в тексте художественного произведения имена свидетельствуют об авторских исканиях, дают сигнал «о правильности вычлененной читателем из текста оценки персонажа и его жизненной позиции. Имена собственные превращаются в важный текстовый элемент, способный влиять на постижение смысла художественного целого» [2: 51].

Л. Андреев включает в текст повести не все имена собственные из Евангелия – так происходит авторская маркировка главного и второстепенного в этом неомифе. Трактовка некоторых использованных прецедентных имен остается в рамках христианской традиции (*Иисус Христос, Пилат, Мария Магдалина, Каиафа*...), другие имена проходят процесс семантической детализации, связанный с более тщательной прорисовкой образа автором (*Иуда Искариот, Анна*), а оценочная семантика других новозаветных прецедентных имен подвергается определенным изменениям (*Петр, Иоанн, Фома* и др.). Их интерпретация автором повести актуализирует весь багаж фоновых знаний читателя, способствуя наиболее полному восприятию, пониманию и сопоставлению смыслов в тексте-источнике и в метатексте.

Целью данной работы является рассмотрение стилистической специфики использования библейских прецедентных имен в повести Л. Андреева «Иуда Искариот», то есть выявление текстовой реализации этих имен с учетом их субъективного понимания повествователем и особенностей функционирования названных интекстов в текстовой материи андреевского произведения.

Центральным прецедентным именем повести, перерастающим в текстовый художественный символ, является «Иуда Искариот». Это имя вынесено творческим субъектом в заглавие текста, с которого начинается диалог-взаимодействие автора с претекстом, автора с читателем и читателя с претекстом. Повествователь сознательно смещает фокус внимания адресата с центрального евангельского образа – образа Иисуса Христа к образу Иуды Искариота. Необычность содержания сильной позиции начала текста также свидетельствует об этом смещении. Если тексты Евангелий начинаются с истории появления Сына Божия, то андреевская повесть начинается с предупреждения Иисуса и описания окружающими Иуды. Автор, вероятно, вполне осознанно оставляет рассказ о появлении Христа за рамками текста своего произведения, рассчитывая на соответствующее знание претекста читателем. Именно образ Иуды Искариота является движущей силой, доминантой всего текста.

По классификации Н. А. Кожинной, паратекстуальные отношения (т.е. отноше-

ния заглавие – текст) в андреевской повести являются тесными и эксплицитными. Это обеспечивается тем, что имя заглавного персонажа дистантно повторяется в основном корпусе текста. Более того, оно повторяется во всех сильных позициях текста (заглавие – начало – конец), появляется во всех кульминационных эпизодах и становится высокочастотным «сквозным» словом.

Таким образом, названный антропоним выполняет несколько основных функций в рассматриваемом тексте: *номинативную* (называет художественный образ вымышленного мира произведения), *аллюзийную* (отсылает к претексту и метонимически замещает весь новозаветный миф), *смыслообразующую* (переосмысливает и приращивает смысл к традиционному существующим и закрепленным за данным прецедентным именем), *структурообразующую, или формообразующую* (направляет проспективно-ретроспективное и интегрирующее композиционно-тематическое развертывание сюжета).

Интересно рассмотреть активизацию «стертой» семантики [2: 41] прецедентного имени «Иуда Искариот» в тексте повести. Согласно энциклопедическим источникам, имя «Иуда» предположительно произошло от древнеевр. *jehudah* «хвала Иеговы» [3: 329]. А толкование прозвища «Искариот» спорно: возможно, это «*is qerijot*», «человек из Кериота» (или Кариота – по «Библейской Энциклопедии»), где Кериот – обозначение населенного пункта, возможно, тождественного иудейскому городку Кириафу, ср. Ис. Нав. 15, 25 и др. Иногда значение выводят из арамейского «*isqaria*», «лживый» [4: 580]: ср. «*Вошел же сатана в Иуду, прозванного Искариотом, одного из числа двенадцати...*» [Лк, 22: 3] и «*Лгал Иуда постоянно...*» [5: 197].

В отрывке из Евангелия от Луки имя и прозвище предателя вводятся отдельно, что не может быть случайностью в сакральном тексте. Привлечение читательского внимания к прозвищу «Искариот» может быть продиктовано стремлением к рассмотрению его семантики. Андреев также дает двоякую трактовку семантики этого прозвища. С одной стороны, он называет Искариота, «из Кариота», тем самым подчеркивая значение прозвища по названию топонима, а с другой стороны, как видно из приведенного примера, Андреев знает и о другом варианте трактовки значения прозвища Иуды и вводит в текст повести слово «ложь» и его производные с большой частотой.

Исходя из традиционной христианской оценки заглавного прецедентного имени, как одного из двенадцати учеников Иисуса Христа, который предал его, можно предположить, что основным содержательным и движущим мотивом повести является мотив *предательства*. Это подтверждается повторами соответствующих слов в тексте – слово *предатель* обладает высокой частотностью повести, становится одним из ключевых слов произведения и образует в тексте повести словообразовательное гнездо (*предатель, предательство, предатели, предать, предавая, преданный* (в значении «*тот, кого предали*»)).

Появление лексических единиц этого словообразовательного гнезда происходит не в начале повествования, а с момента первого появления Иуды у Анны: «*Как раз в это время Иуда Искариот совершил первый, решительный шаг к предательству...*» [5: 216]. Тем не менее, хотя в начале основного текста нет слова *предатель*, автор вводит негативно-окрашенную описательную характеристику «*человек очень дурной славы и его нужно остерегаться*» [5: 191] для обозначения этой традиционной приметы заглавного героя. Она постепенно раскрывается в тексте, подобно тема-рематическим отношениям, повторяется (не полностью, но ее отдельные элементы) и образует обрамление с концом основного текста: «*И все – добрые и злые – одинаково предадут проклятию позорную*

память его; и у всех народов, какие есть, останется он одиноким в жестокой участи своей – Иуда из Кариота, **предатель**» [5: 250]. В этом примере дополнительная экспрессивность создается аллитерацией звуков [п] и [р], которые «эхом» повторяют начальные звуки глагола *«предадут»* и ассоциируются со словом *«предатель»*.

Всего в тексте повести нами было выявлено 48 случаев использования лексических единиц словообразовательного гнезда с вершиной *предатель*, однако они относятся не только к *Иуде Искариоту*, но и к другим персонажам. Это положение о «множественности предателей», очевидно, входило в авторский замысел повести. В подтверждение приведем указание А. Е. Нямцу на то, что первоначальный вариант названия повести был «Иуда Искариот и другие». В авторском повествовании предателем называется Иуда, тогда как в речи самого Иуды предателями предстают и ученики, и священники синедриона. Например, «*Старым обманщиком... явился перед синедрионом Иуда из Кариота – Предатель* (выделение наше – А. К.)» [5: 242].

Приведенный отрывок авторского повествования, возможно, иллюстрирует не только и не столько отношение к герою говорящего, сколько отношение тех персонажей, к которым он пришел. Подтверждением последнего предположения может служить графическая (заглавная буква, пунктуационно эмоциональная пауза, обозначенная тире) и интонационная обособленность, которые могут рассматриваться как признаки несобственно-прямой речи.

Иуда «сбрасывает» маску притворства, «отстраняется» от своего привычного образа использованием в своей прямой речи местоимения третьего лица единственного лица «он» вместо «я», что является репрезентацией мотива двойственности (здесь внутренне-го мира Искариота) и заявляет священникам о предательстве не Иисуса, а их самих, членов синедриона. В этом проявляется «смыслорасщепляющая» функция характеристики «предатель», применяется игра многозначностью (*предать*: 1) изменнически выдать; 2) подвергнуть чему-нибудь [6: 747]).

*«Не его он **предал**, а вас, мудрых, вас, сильных, **предал** он позорной смерти, которая не кончится вовеки»* [5: 244].

Этот отрывок-полилог со священниками представляет собой одну из кульминационных точек развития сюжетной линии. Именно здесь образ Иуды, его личность раскрывает свою многогранность и активизирует внимание реципиента, заставляя его взглянуть на сложный образ заглавного персонажа по-новому.

«Иуда выпрямился и закрыл глаза. То притворство, которое так легко носил он всю свою жизнь, вдруг стало невыносимым бременем; и одним движением ресниц он сбросил его. И когда снова взглянул на Анну, то был взор его прост и прям, и страшен в своей голой правдивости» [5: 243].

Открывается вторая сторона двойственной личности Иуды, маска «притворства» и лживости сброшена. Следовательно, мнение окружающих людей все время было однобоким – никто (кроме Иисуса) не пытался найти в нем что-то положительное и доброе. Возможно, из-за этого равнодушия одинокий Иуда так долго носил свою маску, но «чаша терпения» переполнилась, и он постарался открыться людям («*взор его прост и прям, и страшен в своей голой правдивости*»). Люди же остались равнодушными и не поняли и не приняли слова Иуды.

В разговоре с учениками после смерти Христа Иуда называет синедрион *убийцами*, а учеников *предателями*: «*– Радуйтесь, глаза Иуды из Кариота! Холодных убийц вы видели сейчас – и вот уже трусливые предатели перед вами!»* [5: 246].

Библейские интексты, выражающие связь образа Иуды с нечистой силой и выполняющие, таким образом, смыслообразующую и формообразующую функции в текстовой материи повести реализуются:

– **на фонетическом уровне** с помощью средств звукописи (аллитерации звуков [с], [з], создающей эффект шипения (сравним, англ. *hiss*, фр. *siffler*), который аллюзивно связан с образом *змея* – воплощением зла в христианской мифологии), «*злобно старался ускользнуть*» [5: 199], аллитерации звука [п] (см. пример выше);

– **на лексическом уровне**: а) использованием в описании предателя таких характерных для нечистой силы, беса определений, как «*корыстолюбив, коварен, наклонен к притворству и лжи/ хитрый/ рыжий, безобразный/ услужливый, льстивый*» и др., а его сны определены как: *мятежные, чудовищные, безумные*; б) словами-синонимами: *сатана, искуситель, дьявол, вор, муха*; в) языковыми единицами, входящими в словообразовательное гнездо с доминантой «зло» (*зло, злой, злобно, злоречиво, злоречие...*), а также эвфемизм «*недобрый*», которые также ассоциируются с демоническим, «темным»;

– **на синтаксическом**: а) эпитетическими повторами-сравнениями Иуды с «*опрокинутым дьяволом*» и «*одноглазым бесом*» (например, «*похожий на опрокинутого дьявола...*» [5: 239], «*любопытный, лукавый и злой, как одноглазый бес*» [5: 192]) По мнению А. Е. Няццу, этим стилистическим приемом автор, вероятно, сознательно снижает семантику «образа евангельского предателя», ставит его «в ряд вполне заурядных ипостасей зла, выработанных» народной традицией [7: 48]. Однако, по нашему мнению, образ андреевского Иуды намного более глубокий, сложный и неоднозначный, чем образ одной из «вполне заурядных ипостасей зла»; б) повторяющимися высказываниями учеников, которые являются точными или модифицированными цитатами из евангельского текста: «*По-видимому, в тебя вселился сатана, Иуда*» [5: 213], «*Отойди от меня, сатана!*» [5: 233] и «*Отойди от Меня, сатана...*» [Мф, 4: 10, 16: 23]; в) аллюзиями к Евангелию: ср., «*Ты плачешь, Иуда?...отчего же ты стонешь и скрипишь зубами?*» [5: 209] и «*... там будет плач и скрежет зубов*» [Мф, 24: 51, 25: 30]; г) сравнением с *судьбой* и со *смертью* в параллельных синтаксических конструкциях с неточным повтором: «*... так долго стоял он (Иуда – А. К.), тяжёлый, решительный и всему чужой, как сама судьба*» [5: 221], «*Так стоял Иуда, безмолвный и холодный, как смерть*» [5: 231]

Контекстуальное окружение и трактовка заглавного антропонима в тексте создает значительный объем образа, выполняет уточняющую и дополняющую функцию в тексте, не идя вразрез с христианской традицией. Но определенная полемика с прототекстом все же есть и она выражается самохарактеристикой Иуды, которая расширяет и создает неоднозначность интерпретации его образа (*красивый, благородный, прекрасный, сильный, доверчивый, смелый...*).

Своеобразной представляется смена точек зрения субъекта повествования. Общая канва текста проходит в том же временном срезе, что и евангельское повествование, говорящий субъект является экзегетическим, но находится рядом с действующими лицами и имеет доступ к некоторым из их мыслей. Включая же в текст метафору «предатель», автор отдаляется от происходящих событий и рассказывает как всеведущий повествователь о многовековой истории отношения людей к Иуде Искарриоту через оценку «позорная».

«*На Иуду показывали пальцами, и некоторые презрительно, другие с ненавистью и страхом говорили: «– Смотрите: это Иуда Предатель!» Это уже начиналась позорная слава его, на которую обрек он себя вовек*» [5: 235].

Трактовка самой оценочной характеристики «позорная» неоднозначно и заставляет вдумчивого читателя текста обратить внимание и сопоставить несколько случаев употребления такой оценки: *«Пусть все народы, какие есть на земле, стекутся к Голгофе... они найдут только **позорный крест** мертвого Иисуса»* [5: 241]. В приведенном выше примере словосочетание **«позорный крест»** подчеркивает тот унижительный способ, которым умертвили Иисуса, ведь «на кресте принимают... безблагодатную и позорную смерть [4: 13]. Однако, крестная смерть имеет двойкий смысл, поскольку *крест* – «выбор между счастьем и несчастьем, жизнью и смертью <...> человек (или божество), висящий на кресте <...> умирает, чтобы через крестные мучения и крестную смерть возродиться к новой (вечной) жизни» [там же]. Иуда меняет направленность своего предательства и определение **«позорный»** относит как к первосвященникам, так и далее в тексте ко всем окружающим Иисуса людям: *«Жертва – это страдания для одного и **позор** для всех»* [5: 247].

Образ *креста* сопоставляется в христианской мифологии с деревом. Это сравнение появляется в прямой речи Иуды: *«... когда на **дереве** распинали вашего друга?»* [5: 246]. Андреевский Иуда, в отличие от евангельского персонажа, определил свою собственную участь задолго до «убийства» Иисуса: *«Иуда давно уже... наметил то место, где он убьет себя после смерти Иисуса»* [5: 248]. Сопоставимы места смерти обоих персонажей: Иисус был распят на Голгофе, т. е. на Лысой *Горе*, которая находилась недалеко от Иерусалима; Иуда выбрал место *«на горе, высоко над Иерусалимом»* [там же]. Кроме того, сам заглавный персонаж лишает себя жизни на дереве, что также служит средством для сопоставления Иуды и Иисуса. Однако описание дерева, на котором повесился Иуда, вероятно, свидетельствует не только об определенном сходстве Спасителя и Предателя, но и об основных отличиях образов, названных в тексте повести прецедентными именами «Иуда Искариот» и «Иисус Христос». Расположение определений слова «дерево» в постпозиции придает им большую значимость и экспрессивность: *«... и стояло там только одно **дерево, кривое, измученное ветром, рвущим его со всех сторон, полузасохшее»*** [5: 248].

Определение **«измученное»** служит характеристикой, которая сближает образы Иуды и Иисуса, подчеркивая их одиночество, «покинутость» и отверженность. Сравните порицания и гонения Иуды со стороны «и добрых и злых» в тексте повести и контексты с именем Иисуса: *«Усталый, похудевший, **измученный** непрерывной борьбой с фарисеями... он (Иисус – А. К.) сидел... и, по-видимому, крепко спал»* [5: 220]. *«О том, что **все покинут** его, говорил он (Иисус – А. К.)»* [5: 229]. *«И с этого вечера до самой смерти Иисуса не видел Иуда вблизи его ни одного из учеников...»* [5: 233]. Определения же **«кривое»** и **«полузасохшее»** являются дифференциальными, поскольку именно **«кривое»** свойственно Иуде во многих проявлениях (внешность, постоянная ложь (ср. «кривить душу»), и только однажды его *взор* становится *прямым*, что еще раз свидетельствует о двойственности его личности и в последний раз подтверждается в текстовом полотне определением **«полузасохшее»**, содержащее словообразующий префикс *полу-* со значением «двоичности».

Кроме того, Иуду и Иисуса связывает проклятие: Иуда несет «бремя собственного проклятия» [4: 580], поскольку «проклят пред богом всякий повешенный на дереве» [Втор, 21, 23]; Христос, повешенный на древе, принимает на себя проклятие человечества [4: 580]. Таким образом, смерть Иисуса и смерть Иуды «представляют собой многозначительную симметричную антитезу...» [там же], в подтверждение которой

в соответствующих контекстах повести находим слова **проклятый, проклятие**: «**проклятый крест**» [5: 241] и «... все... предадут **проклятию** позорную память его» [5: 250].

С помощью различных экспрессивных языковых средств художник слова постоянно подчеркивает как противоположность, так и сходство того, «кого предали на поругание и муки» и того, «кто его предал» [5: 233]. Уже в сильной позиции начала основного текста (первое предложение) привлекает внимание звуковое сходство имен этих библейских антропонимов («**Иисуса Христа** много раз предупреждали, что **Иуда из Кариота** – человек очень дурной славы и его нужно остерегаться» [5: 191]). Очевидно, автор сознательно включил в текст вариант имени «**Иуда из Кариота**» вместо канонического «**Иуда Искариот**», чтобы достичь желаемого стилистического эффекта сходства на фонетическом уровне, где звуковое сходство слов выявляет также и их семантические взаимосвязи. Так, содержательная сторона этого предложения контрастирует с фонетическим сходством имен персонажей. Здесь, возможно, содержится аллюзия на троекратное предсказание Иисусом своей гибели из-за предательства и о воскресении в текстах канонических Евангелий, а также *предсказание пришествия мессии и Его отвержения* в Книге пророка Захарии:

Например, «... и совершится все, написанное через пророков о Сыне Человеческом, ибо предадут Его язычникам, и поругаются над Ним и оскорбят Его, и оплюют Его, и будут бить его, и убьют Его...» [Лк., 18: 31-33].

Если в Евангелии Христос сам говорит ученикам об этом (пророчестве), а в Книге Захарии Бог через пророка, то в авторском повествовании Л. Андреев приписывает эти слова ученикам: «*И не было сомнения для некоторых из учеников, что в желании его (Иуды – А. К.) приблизиться к Иисусу скрывалось какое-то тайное намерение, был злой и коварный расчет. Но не послушал их советов Иисус; не коснулся его слуха их пророческий голос*» [5: 192]. Презрение и нелюбовь людей к Иуде послужила причиной того, что Иисус приблизил его к себе: «*С тем духом светлого противоречия, который неудержимо влек его к отверженным и нелюбимым, он решительно принял Иуду и включил его в круг избранных*» [там же].

Творческий субъект заставляет сопоставлять образы Иисуса и Иуды и перераспределением библейских цитат из сферы одного библейского персонажа в сферу другого. Так, последним словом Иисуса на кресте, согласно Евангелию от Иоанна, было «**Свершилось**» [Ин, 19: 30]. В тексте повести во время распятия в авторском повествовании сначала появляется аллюзия к последнему «земному» слову Христа в виде глагола «**осушествился**» («**Осуществился ужас и мечты Искариота...**» [5: 240]). Затем, первым словом несобственно-прямой речи автора (передающей речь Иуды) после смерти Иисуса становится «Свершилось». Причем, это слово выделено графически и интонационно (оно составляет предложение и начинает абзац, завершающий отбивку). Следующая отбивка начинается сокращенным повтором: «**Осуществился ужас и мечты**» [5: 241], содержит два повтора слова «Свершилось» и одно из них завершает отбивку. Таким образом, выстраивается рамочная конструкция эпизода свершения того, что было предсказано Христу, с одной стороны, и того, к чему стремился и чему противился Иуда; его победу, его самоутверждение: «... ступает он твердо, как повелитель, как царь, как тот, кто беспредельно и радостно в этом мире одинок» [5: 242], с другой стороны.

Рассмотрение стилистических особенностей реализации библейских прецедентных имен в тексте повести Л. Андреева «Иуда Искариот» показывает, что в андреевском метатексте лексические интексты многофункциональны. Для реализации этих функций

и создания многомерных образов автор использовал и интерпретировал множество существующих лексических значений этих языковых единиц и связанных с ними определений, характеристик и символов. Повествователь сознательно смещает смысловые акценты, по-своему трактуя евангельский текст, детализирует или, наоборот, сворачивает описание образов. Он оставляет оценку образов традиционной или переосмысленной в зависимости от своего отношения к ним. Выполняя структурообразующую функцию, рассмотренные экспрессивно-номинативные библейские интексты скрепляют текст в единое сложное целое, поскольку дистантно повторяются, становятся лейтмотивными, ключевыми словами, образуют семантические поля и активизируют деятельность адресата по восприятию и пониманию произведения и замысла автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаренко И. В., Красных В. В., Гудков Д. Б., Багаева Д. В. Прецедентное высказывание и прецедентное имя как символы прецедентных феноменов// Язык, сознание, коммуникация. – Вып. 1. – М., 1997. – С. 82-103.
2. Багирова Е. П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Дис.... Канд фил. Наук. – Тюмень, 2004.
3. Библейская энциклопедия. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 768 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т., Т. 1. – М.: НИ «Бол. Рос. эн-я», 2000.
5. Андреев Л. Повести и рассказы. – Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 318 с.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: ОНИКС 21 век, 2003. – 1200 с.
7. Няму А. Е. Новый Завет и мировая литература. – Черновцы, 1993. – 243 с.

УДК 811.111'42

Черкас Н. В.
(Львів, Україна)

СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ МОДИФІКОВАНИХ БІБЛІЙНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ

Статья посвящается исследованию стилистических функций модифицированных фразеологических единиц библейского происхождения. Возможны такие структурные изменения библейских фразеологических единиц, как субституция, экспансия, редукция и деформация. Субституция, экспансия и деформация главным образом способствуют реализации эмотивной, экспрессивной и оценочной стилистических функций. Редукция библейской фразеологической единицы способствует созданию комического эффекта.

Ключевые слова: библейская фразеологическая единица, фразеологическая модификация, стилистическая функция, субституция, экспансия, редукция, деформация.

This article is devoted to the investigation of stylistic functions of modified phraseological units of biblical origin. There may occur such structural changes in biblical phraseological units as substitution, expansion, reduction and deformation. Substitution, expansion and deformation mostly assist in performing emotive, expressive and evaluative stylistic functions whereas the reduction of biblical phraseological unit helps in comic effect creating.

Key words: biblical phraseological unit, phraseological modification, stylistic function, substitution, expansion, reduction, deformation.

Явище фразеологічної модифікації досліджували І. Барц, Й. Гойзерманн, Й. Корго-нен, А. М. Мелірович, В. М. Мокієнко, К. Д. Пільц, С. Пташник, В. Фляйшер, Н. П. Щербань та ін.

Фразеологічна модифікація – це явище рівня мовлення, оскільки тут йдеться про okazionale вживання фразеологізму у конкретному мовленнєвому акті. Важливо розрізняти фразеологічні варіанти та фразеологічні модифікації. Перші – це лексичні одиниці, які піддаються лексикографічному кодуванню і їх можна розглядати на рівні системи мови, а другі – це okazionalізм, які виявляються у конкретних мовних актах. Особливістю фразеологічних модифікацій є ще й те, що їм притаманна інтенціональність, оскільки у процесі перетворення узуальної фразеологічної одиниці в модифіковану автор має на меті досягнення певного прагма-стилістичного рівня [1: 116].

Термін «модифікація» доцільно вживати по відношенню до усіх можливих типів перетворень фразеологічних одиниць, як на рівні семантики, так і на рівні структурного складу фразеологізму. Слово «модифікація» (з лат. *modificatio, modificare*) означає «вимірювати», «зважувати», тобто порівнювати з певним еталоном задля встановлення відхилень. В процесі утворення фразеологічних модифікацій йдеться про перетворення на рівні семантики, незалежно від того, чи вони спричинені структурними перетвореннями базисної фразеологічної одиниці, чи впливами контексту – результатом обох випадків є певні зміни загального значення виразу, тобто – відхилення від узуального значення, отже, його модифікація [1: 114].

С. Пташник розрізняє два типи модифікацій. Перший тип – це семантичні перетворення, тобто такі фразеологічні модифікації, які базуються на заміні значення і торкаються плану змісту. Семантичне перетворення характеризується тим, що в результаті актуалізації фразеологізму в особливому контекстуальному оточенні відбувається ситуа-тивне переосмислення узуального фразеологічного значення або поява конотативних семантичних відтінків. Другий тип – це структурно-семантичні перетворення – зміни фразеологічних одиниць, які торкаються їхньої зовнішньої структури, тобто плану виразу. Структурно-семантичні модифікації фразеологічних одиниць пов'язані з різноманітними стилістично зумовленими відступами від вихідної форми, які викликані конкретним призначенням фразеологізму і вносять суттєві нюанси у загальне значення фразеологічної одиниці [1: 119].

У нашому дослідженні використані наступні види модифікацій біблійних фразеологізмів (БФ):

- 1) *субституція*, тобто заміна базисного компонента БФ іншим, який відповідає текстовій ситуації;
- 2) *експансія* – поширення базисного компонента БФ шляхом введення додаткових компонентів;
- 3) *редукція* – скорочення БФ;
- 3) *деформація* – структурна перестановка базисних компонентів фразеологічної одиниці.

Розглянемо приклади функціонування БФ, модифікованих шляхом субституції базисного компонента.

У вербальному БФ *to live on the fat of the land* (розкошувати, жити у розкоші), який знаходимо у романі «Бог знає» Дж. Геллера, відбувається заміна базисного компонента *to live on* на *to eat: to eat the fat of the land*:

«Thus, there could be no room for them at any of the inns of Egypt until Joseph requested and secured from the Pharaoh pleasant pastures in the land of Goshen upon which the sons of

Jacob, who was now also called Israel, could settle with their wives and their little ones and their tents and animals, and eat, as a grateful Pharaoh gave assurance, *the fat of the land*» [2: 38]. Даний фразеологізм вжито у розповіді царя Давида з метою експресивної аргументації думки оповідача, який дає схвальну оцінку вчинку фараона, який дозволив Йосифу, щоб його народ оселився на землі Гошен (Буття, 30: 22–24; 37–50).

Розглянемо вживання номінативно-комунікативного БФ *to wash one's hands of* (вмити руки, зняти із себе відповідальність), вжитого у романі «Понтій Пілат» із заміненним базисним компонентом *wash* на *tie*.

«Procula said nothing for the next minutes. Finally she asked, «If you had to judge the case over again, would you give the same sentence?»

With only a moment's hesitation, Pilate replied, «Yes, of course. I would have had to. My hands were tied».

«I thought they were washed, Pilate» [3: 245].

За допомогою заміни дієприкметника *washed* на *tied* автор надає експресивної наголосності думці про негативний вчинок Пілата. Вживаючи у розмові Пілата з дружиною Прокулою дієприкметник *tied*, автор підтверджує думку про конформістську позицію префекта у суді над Ісусом Христом. Модифікація БФ призводить до досягнення максимальної виразності висловлювання. БФ виконує експресивну функцію вираження негативної оцінки дій Пілата.

Наступним прикладом субституції є модифікація субстантивного БФ *whited (painted) sepulchre* (ханжа, лицемір), здійснена шляхом лексичної заміни формальноархаїчного БФ *whited sepulcher* на *white-washed tombs*. Його вживає Прокула, дружина Понтія Пілата, у романі «Понтій Пілат» П. Маєра у розповіді про мудрість Ісуса Христа з метою вираження осуду фарисеїв: «How do you think? Then Jesus launched a bitter attack on them. 'Woe to you, scribes and Pharisees, hypocrites!' Then, I think, 'a brood of vipers'. Even 'white-washed tombs', nice outside, decaying inside» [3: 198].

Зміна оцінної конотації, спричинена лексичною заміною компонентів БФ, супроводжується зміною стилістичного забарвлення. Експресивність звернення Ісуса Христа посилюється за допомогою контекстуальних синонімів *scribes* (книжники), *Pharisees* (фарисеї), *hypocrites* (лицеміри), метафори *a brood of vipers* (виводок гадюк) та антитези *nice outside – decaying inside*. Фарисеями називали тих іудеїв, які у III ст. до н. е. не визнавали нових культурних тенденцій, що несли загрозу домінуючого впливу старогрецької культури на іудаїзм, і твердо відстоювали свої погляди. БФ виконує експресивно-оцінну функцію, сприяючи вираженню осудження фарисеїв.

На сторінках роману «Бог знає» знаходимо такий приклад субституції БФ: *a man of Belial* із базисним компонентом *man*, заміненним на *children – children of Belial*, у зверненні Самуїла, останнього великого судді Ізраїлю, до амонитян, що зневажили царя Саула і не принесли йому подарунків: «Filthy children of Belial, Samuel called the people who rejected Saul because they did not see how such a man could save them. These despised Saul and brought him no presents, and Saul went home to Gibeah and held his peace until the Ammonites came up and encamped against Jabesh-gilead» [2: 148].

У даному випадку БФ виконує емотивну функцію, виражаючи гнів Самуїла. Структурна заміна БФ та прикметник з негативною конотацією *filthy* сприяють посиленню експресивності вираження гніву Самуїла.

Тепер розглянемо функціонування модифікації БФ за рахунок експансії, спричиненої вклинюванням слова у фразеологічну одиницю, яке модифікує фразеологічний зворот, розкладаючи його на частини.

У романі «Бог знає» ми тричі зустрічаємо адвербіальний БФ *from Dan to Beersheba* (від одного кінця країни до іншого, на великій відстані). З історії відомо, що Дан, територія, яка належала племені Дана, і місто Лаїс (Лаїш) чи Ласем (Лешем) знаходилися на крайній півночі Ізраїлю. Дан був самим північним із ізраїльських міст. Тому БФ «від Дана до Вірсавії» означало «від одного кінця країни до іншого».

«I went ahead anyway, for I needed the records to facilitate conscription and taxation. The Devil made me do it. And there died of the people *from Dan even to Beersheba* seventy thousand men and women, and children too. When I saw the angel that had smote the people stretch out his hand upon Jerusalem to destroy it, I repented myself of the evil and cried out in panic...» [2: 253].

БФ *from Dan to Beersheba* надає експресивності словам Давида, що розповідає про перепис населення з метою оподаткування та рекрутського набору. Протагоніста вразила висока смертність населення. Експресивність вираження його розчарування експліцитно передається за допомогою вклинювання інтенсифікуючої частки *even* в номінативний адвербіальний БФ *from Dan to Beersheba*, інверсії *And there died of the people from Dan even to Beersheba seventy thousand men and women, and children too* та гіперболи *seventy thousand men and women and children*. БФ виконує експресивну функцію інтенсифікації вираження розчарування протагоніста.

У наступному прикладі вживання БФ *from Dan to Beersheba* знову спостерігаємо експансію: «This time I was the one in a temper. «A lie, a lie, a barefaced and unconscionable lie!» I shouted at him with such volume that I expected the whole country to hear, *from Dan all the way even to Beersheba*. «That's plain horseshit, Joab. Why in the world did you have to kill him now?» I kept my hand on the hilt of my sword as I took him to ask...» [2: 229].

Тут БФ *from Dan to Beersheba*, доповнений *all the way even*, є уточненням гіперболи *the whole country* та сприяє інтенсифікації емоційного стану Давида, розлюченого повідомленням Йоава, його небожа, що убив полководця Авеніра на очах у царя.

Втретє БФ *from Dan to Beersheba* вжито у промові відданого слуги Давида, Хусія до Авесалома, сина Давида, що повстав проти батька. Хусій перейшов у табір Авесалома і для того, щоб виграти час, закликав його не розпочинати воєнних дій проти батька, поки під його знамена не збереться весь народ Ізраїлю: «...There is a slaughter among the people that follow Absalom», and he will be filled with fright. And he also that is valiant, whose heart is as the heart of a lion, shall utterly melt, for all Israel knoweth that thy father is a mighty man, and they which be with him are valiant men. Therefore I counsel thee to wait, that all Israel be generally gathered unto thee, *from Dan even to Beersheba*, as the sand that is by the sea for multitude» [2: 321].

У даному контексті номінативний адвербіальний БФ, якого вжито з вклиненою інтенсифікуючою часткою *even*, виконує функцію уточнення, сприяючи інтенсифікації переконливості протагоніста, та підтверджує метонімію *all Israel* (мається на увазі весь народ Ізраїлю).

У трьох наведених прикладах частка *even* модифікує БФ *from Dan to Beersheba*, розкладаючи його на компоненти *Dan* та *Beersheba* з метою інтенсифікації експресивності висловлювання.

Тепер перейдемо до розгляду функціонування редукованих БФ.

Субстантивний БФ *David and Jonathan* (нерозлучні друзі) іронічно переосмислюється Дж. Геллером у розмові головного персонажа Давида із Йоавом у романі «Бог знає»:

«Why shouldn't I marry the king's daughter Michal?» «I thought *Jonathan* was the one you loved». I was jolted. «Are you crazy?» I demanded. «Where the hell did you ever get

that idea?» «From *Jonathan...*» [2: 135] (I Samuel, 18: 1; 19: 2). У цьому прикладі редукція структурної форми БФ до біблійного імені *Jonathan*, що супроводжується грою слів, сприяє створенню комічного ефекту.

Із Біблії відомо, що Давид та Йонатан були близькими друзями. Йоав поглузував із Давида, порівнявши дружбу із коханням. Іронія, заснована на грі слів, звучить у відповіді Йоава: «I thought *Jonathan* was the one you loved» на здивування Давида: «Why shouldn't I marry the king's daughter?» У наведеному мікроконтексті БФ насамперед виконує функцію створення комічного ефекту.

Редукований до компоненту *ark*, номінативний субстантивний БФ *Noah's ark* (Ноевий ковчег, спокійне, безпечне місце), складовою частиною якого є антропонім *Noah*, вжито у тексті роману «Мойсей і десять заповідей» П. Ілтона та М. Робертса для інтенсифікації порівняння порятунку євреїв під час втечі від єгиптян із порятунком Ноевої родини під час всесвітнього потопу. Антропонім *Noah* став символом праведності і непорочності.

У романі БФ виконує емотивну функцію, виражаючи відчай євреїв-втікачів, що опинилися перед морем та не знали, як їм переплисти його: «And when, except in legends and old lore, had man been able to walk on the surface of the sea? *Noah*, the man of prudence, had built an *ark* to carry him through the flood. Where was *their ark*?» [4: 270] (Genesis, 6: 13–22). Збереженню символічного значення *ark* («порятунок, безпека») сприяє вживання займенника *their* у питальному реченні *Where was their ark*?

У Стайрон у романі «Сповідь Нета Тернера» вводить біблійне прислів'я *The glory of young men is their strength and the beauty of old men is their gray hair* (окраса юнацтва – їхня сила, а пишність перед морем – сивина) у пряму мову проповідника Епса спочатку у редукованій формі *A young man is beauty and sweetness*, а потім у повній структурній формі, замінюючи компонент *hair* на *head*: «But a young man... *A young man is beauty and sweetness*. He said eat thou honey, because it is good, and the honeycomb which is sweet to thy taste. Eat thou honey. That right, my boy? He said *the glory of young men is their strength and the beauty of old men is the gray head*. He said when thou liest down thou shalt not be afraid, yea, thou shalt lie down. Yes, boy? *Hope deferred maketh the heart sick but when the desire cometh, it is a tree of life. The true root and the tree of life, praise God*» [6: 230] (Proverbs 5: 3–5; 13: 12; 20: 29).

Субституція базисного компонента сприяє інтенсифікації експресивності за рахунок метонімії *gray head (hair)*. Експресивності висловлюванню настанов проповідника Епса надають повтор *a young man*, передане його словами редуковане прислів'я *A young man is beauty and sweetness* та номінативний субстантивний БФ *the tree of life*, утворений на основі метафори *the tree of life – wisdom* (мудрість) та прислів'я *Hope deferred maketh the heart grow sick: but when the desire cometh, it is a tree of life* (Proverbs, 13: 12) (задовга надія – недуга для серця, а бажання, що сповниться, – це дерево життя), введене у незмінній структурній формі з метою повчання мудрості, настанови молодому невірникові Нету.

У даній комунікативній ситуації біблійні прислів'я виконують дидактичну та експресивну функції.

У романі У. Стайрона «Лягай у темряву» ми стикаємося з випадком редукції прислів'я *Pride goeth before destruction, and a haughty spirit before a fall* (Proverbs, 16: 18) до одного слова *self-destruction*. Така редукція призводить до переходу прислів'я у біблійну алюзію.

В уривку з монологу Пейтон: «Only guilt could deliver me into this ultimate paradox: that all souls must go down before ascending upward; only we most egregious sinners, to shed our sin in *self-destruction*, must go upward before the last descent» [5: 367].

Редуковане прислів'я виконує емотивну функцію, сприяючи вираженню великого розчарування героїні своїм становищем у суспільстві. Той факт, що Пейтон свідомо

відносить себе до страшених грішників, свідчить про її усвідомлення свого духовного падіння. Експресивності висловлюванню надають метафора *to shed our sin in self-destruction*, антитези *go down – go upward, ascending – descent*, прикметник з негативною конотацією *egregious* (страшений), що інтенсифікує значення лексеми *sinner*, двократний повтор модального дієслова *must* до *go*, що сприяє вираженню вимушеності фатального вчинку героїні – самогубства.

Прагматичний ефект прислів'я, зміненого шляхом редукції, зумовлений тим, що така модифікація безпосередньо пов'язана зі змістом тексту. Вона будується на використанні конотативного компонента прислів'я, закладеного в семантиці цих знаків непрямої номінації.

Тепер перейдемо до розгляду функціонування модифікованих БФ шляхом деформації, або перестановки компонентів БФ.

Деформуючи субстантивний БФ *David and Jonathan* за допомогою перестановки *Jonathan* на перше місце, У. Стайрон характеризує Нета Тернера і його єдиного друга Віліса, які були відданими один одному настільки, що Нет одного разу відчув плотський потяг і пригорнув друга.

У мікроконтексті Нет згадує про взаємну приязнь біблійних персонажів Давида та Йонатана, порівнюючи свої стосунки із Вілісом з тими, які були між біблійними прототипами: «The soul of *Jonathan* was knit with the soul of *David*, and *Jonathan* loved him as his own soul» [6: 201]. Тут структурно деформований БФ виконує функцію вираження почуття надмірного взаємного захоплення друзів.

Проте у романі «Сповідь Нета Тернера» він набуває негативної конотації через те, що дружба переросла у нездорове захоплення протагоніста, який намагався виправдати свою поведінку шляхом порівняння своїх стосунків із другом зі стосунками між біблійними персонажами.

У романі «Бог знає» Дж. Геллера оповідач, цар Давид, вдається до перестановки базисних компонентів у структурі субстантивного БФ *balm in (of) Gilead* (втіха, заспокоєння), вміщуючи його у порівняльну конструкцію з метою експресивної передачі роздратування протагоніста потребою спорудження вівтаря Богові у Єрусалимі: «I was not certain whether I was talking to the angel or talking to God. Either way, God pointedly refrained from answering me, and blandly addressed the angel instead, saying, «It is enough. Stay now thy hand». The city of Jerusalem was saved by a hair. And through my prophet He told me: buy the threshing floor on which the angel had stood and rear an altar. That was all it took in the end to appease our angry Deity, another goddamned altar. He needed that altar? Like *Gilead* needs *balm* and Heshbon fish pools. What does He want with so many altars? It was a stupid thing to do, for both of us, God and me» [2: 254].

У даному мікроконтексті звучить роздратування Давида. Воно виражене за допомогою прикметника *angry* до лексеми *Deity* (= *God*), що передає негативну емоцію (розлючений), пейоративного прикметника *goddamned* (клятий) до лексеми *altar* (вівтар). Вираження недоцільності спорудження вівтаря посилюється прикметником *stupid*, що експліцитно підтверджує оцінку ситуації Давидом як глупої. БФ виконує емотивну функцію, виражаючи роздратування.

У романі У. Стайрона «Сповідь Нета Тернера» внаслідок перестановки місцями компонентів *the wheat* та *the chaff* набуває філософської глибини та генералізації номінативно-комунікативний фразеологізм *to separate the chaff from the wheat* (відокремити кукіль від збіжжя), що є синонімічним варіантом БФ *to separate the husk from the grain*, поданому у словнику О. В. Куніна [7].

«I looked steadily at Gray, thinking that he was no better, no worse – like most white men he had a lively runaway mouth – and Scripture leaped to my mind like a banner: He multiplieth words without knowledge, who keepeth his tongue keepeth his soul. But finally I said again only: «It was to *separate the wheat from the chaff*» [6: 35], і виконує експресивну функцію вираження Нетової оцінки мети повстання. Даний БФ бере початок із притчі про кукіль і збіжжя (Матвій, 13). У Стайрон уводить БФ у мову Нета Тернера для того, щоб допомогти читачеві збагнути мотиви поведінки чорношкірого проповідника. Слова *wheat* і *chaff* ужито в тексті роману метафорично. Наведений БФ виконує функцію створення підтексту.

Будучи алюзією на євангельський текст, де Ісус Христос говорить, що Царство Небесне подібне до чоловіка, який посіяв добре насіння (добре насіння – це сини царства, а кукіль, який посіяв диявол – сини лукавого), БФ *to separate the wheat from the chaff* сприяє розкриттю мотивів поведінки протагоніста. У розумінні Нета Тернера у світі співіснували, як кукіль і пшениця, погані і добрі люди, гнобителі і раби. Тому, вживаючи БФ, він на перше місце ставить *the wheat* для того, щоб підтвердити свою думку про те, що він хотів відокремити саме добрих людей – пригноблених рабів. Завдання чорношкірого проповідника полягало у викорінненні куколя, тобто у праведному суді над рабовласниками Півдня, які не дотримувалися християнської заповіді про любов до ближнього.

Модифікації БФ у нашому дослідженні спричинені такими видозмінами структури, як субституція, експансія, редукція та деформація. Субституція сприяє реалізації емотивної, експресивно-оцінної функції та супроводжується у тексті романів вживанням контекстуальних синонімів, метафори, антитези. За допомогою субституції комуніканти надає експресивної наголошеності думці. Експансія головним чином сприяє виявленню експресії, оскільки внаслідок вклинювання слів у структуру БФ відбувається розклад БФ на окремі компоненти, що отримують вихідну семантику. Редукція БФ може спричинити виникнення комічного ефекту, може виконувати функцію поглиблення контекстної ситуації, оскільки декодування семантики такої модифікованої БФ пов'язане зі змістом тексту роману. Деформація структури БФ сприяє посиленню експресивності вираження емоцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пташник С. Фразеологічні модифікації: термінологічні проблеми // Вісник Львівського університету. Серія: іноземні мови. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. – 2001. – № 9. – С. 112 – 119.
2. Heller J. God Knows. – New York: Simon and Schuster, 1997. – 356 p.
3. Maier P. Pontius Pilate. – Wheaton: Tyndale House Publishers, 1981. – 366 p.
4. Ilton P., Roberts M. Moses and the Ten Commandments. – New York: Dell Publishing Company, 1956. – 320 p.
5. Styron W. Lie down in Darkness. – New York: A Signet Classic, 1960. – 382 p.
6. Styron W. The Confessions of Nat Turner. – New York: A Signet Book, 1968. – 404 p.
7. Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь. – М.: Гос. издательство иностранных и национальных словарей, 1956. – 1455 с.
8. Библиейская энциклопедия. – М.: Российское библиейское общество, 1996. – 352 с.
9. Біблія: Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. – К., 1988. – 1523 с.
10. Holy Bible. New Revised Standard Version Containing Old and New Testaments. – Grand Rapids: Zondervan Bible Publishers, 1990. – 1412 p.

*Лут К. А.
(Запоріжжя, Україна)*

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНОГО ЕКОНОМІЧНОГО ДИСКУРСУ

Стаття присвячена визначенню ознак та особливостей економічного дискурсу у порівнянні з іншими типами наукового дискурсу. У статті розглядаються його категорії та функціонально-стилістичні та семантичні відмінності.

Ключові слова: економічний дискурс, оцінність, експресивність, логічність, точність.

Статья посвящена определению признаков и особенностей экономического дискурса в сравнении с другими типами научного дискурса. В статье рассматриваются его категории и функционально-стилистические и семантические отличия.

Ключевые слова: экономический дискурс, оценочность, экспрессивность, логичность, точность.

The article defines the characteristics and particular features of economic discourse in comparison with other types of a scientific discourse. Its categories, functional and stylistic and semantic peculiarities are considered.

Key words: economic discourse, evaluation, expressiveness, logicity, accuracy.

Економічний дискурс є одним із видів наукового дискурсу. У даній статті розглядаються його специфічні риси у порівнянні з іншими різновидами. Економічний дискурс представлений текстами масової комунікації та звітами Міжнародного валютного фонду, які спрямовані на широку аудиторію читачів. Саме той факт, що ці статті розраховані на масового реципієнта, виокремлює економічний дискурс із різноманіття наукової літератури.

Перш, ніж розглянути відмінності економічних текстів, зупинимось на спільних рисах всіх різновидів наукового дискурсу. Основними загальноновизнаними та традиційними ознаками наукової літератури, на думку А. Паршина, є інформативність, логічність, точність та об'єктивність, а також ясність та зрозумілість [1]. М. П. Кульгав вважає основними рисами наукового мовлення логічність, об'єктивність, абстрактність та точність. С. І. Кауфман виділяє такі ознаки, як точність, абстрагованість, безособовість, об'єктивність, відсутність емоційності, логічна послідовність викладу [пос. по 2: 30]. А. Н. М. Разинкіна зауважує, що «логічність, об'єктивність, послідовність та точність – ось ті властивості, які вважаються ідеалом наукової прози» [пос. по 2: 28]. О. А. Швецова, спираючись на положення І. Р. Гальперина про те, що кожен стиль мовлення визначається однією пр

овідною екстралінгвістичною ознакою, визначає цю ознаку як «логічність викладу» [3: 5].

З усього вищезазначеного ми бачимо, що науковці мають спільну думку щодо таких однак, як інформативність, логічність, об'єктивність та точність. Але, треба зазначити, що у визначенні повного набору ознак наукового дискурсу існує багато розбіжностей. Крім того, з появою нових досліджень наукової літератури у минулому столітті деякі нау-

ковці дійшли висновку, що науковий текст взагалі не позбавлений емоційного забарвлення, а творчі елементи є можливими у науковому стилі. На думку М. Зелінської, наукові тексти є емоційно наповненими. І сама наука, «і – ще більшою мірою – створований нею дискурс (попри поширені міфи) далеко не байдужі ні до власне форм саморепрезентації, ні до суспільного, і навіть естетичного резонансу, який вони мають чи потенційно можуть мати» [4]. С. В. Малихіна дотримується подібної думки. Вона вважає, що установка автора на інтелектуальний та емоційний вплив на читача є комунікативною метою наукових текстів [5: 62]. Насправді, кожен текст, науковий чи художній, створюється автором з метою емоційно вплинути на читача, передати йому свої думки, схилити до своєї точки зору, щось довести тощо. Саме це призводить до перегляду точки зору на науковий дискурс як на винятково інформаційний та розглядати його як один з об'єктів естетичної оцінки.

Дослідивши економічний дискурс, де автори надають певної оцінки фактам та подіям, що описуються, ми дійшли висновку, що йому властиві категорії оцінності, емотивності та експресивності. Оцінність розуміється як висловлення думки суб'єкта висловлювання про об'єкт мовлення, судження про його позитивні та негативні якості. Точність викладення фактів поєднується із індивідуально-авторським відношенням до того, що повідомляється. Простежити ставлення автора до подій можна проаналізувавши функціонально-стилістичні та семантичні особливості мовного матеріалу економічних статей.

Проведений аналіз показав, що більшість іменників, що використовуються в економічних статтях, пов'язані з економічною тематикою, хоча вони не є специфічними термінами, властивими лише цій галузі: *money, trade, reduction, imbalance, economy, growth, slowdown* тощо. Крім того, слід зазначити, що багато загальнономовних іменників вживаються у переносному чи метафоричному значенні або входять до складу фразеологізмів чи коллокацій: *Those who still hope for a soft landing agree that China's rapid rate of investment must slow* [6]. *We believe the real economy may have already passed through the trough of a shallow correction in growth momentum* [7] – метафори.

Тут треба зазначити, що економічний дискурс насичений метафорами та коллокаціями. Причому, у переважній більшості автори економічних текстів використовують концептуальні метафори. Наприклад: фінансова криза – це заразна хвороба, економічний розвиток – це ріст рослин та ін. Отже, за допомогою таких метафор автор викликає підсвідомі асоціації у читача, що сприяють більш емоційному та об'ємному сприйманню інформації.

Вживання дієслів у текстах економічної спрямованості мало чим відрізняється від загальнономовних текстів, крім того, вони є стилістично нейтральними: *grow, weaken, rise, depend* і т. ін. Але треба звернути увагу на використання фразових дієслів, які мають розгалужену ідіоматику в англійській мові. Вони часто зустрічаються в економічному дискурсі та звертаються до емоційної сфери та образного сприйняття реципієнтів: *The European Union has finally come to an agreement with China* [8]. *Corporate India has matured dramatically since 1991, when reforms cut away bureaucratic controls and encouraged the creation of a more competitive marketplace* [9].

Розглянувши прикметники та прислівники, які зустрічаються в економічному дискурсі, ми дійшли висновку, що вони несуть оцінне та емотивне значення. Адже, за їхньою допомогою автори часто висловлюють свої думки, сподівання, прогнози тощо. Наприклад, *During the first quarter of 2002, activity was surprisingly strong, with GDP growth in a number of regions...*[10: 3]...*the resilience of the global financial infrastructure to a variety*

of *substantial shocks* [10: 1].

Дуже часто прислівники виступають в якості гіпербол, що тільки підвищує емоційний вплив на читача: *significantly, markedly, sharply, precipitately* та ін. *Corporate India has matured dramatically since 1991...*[9]. Отже, з усього вищезазначеного видно, що економічні тексти не позбавлені засобів виразності.

Про наявність засобів виразності у науковому дискурсі пише Л. В. Александрова. Вона вважає, що «наукове, як і будь-яке інше літературне мовлення, повинно бути виразним, експресивним, образним. Інакше воно не досягне своєї мети» [11: 32]. Є. С. Троянська зазначає, що у науковій літературі не можна виключати присутність творчої індивідуальності автора, бо саме від нього залежить підбір мовних засобів, основною метою яких є передача інформації та дотримання «співмислення» з автором [2: 30]. О. А. Швецова погоджується з думкою про наявність елементів індивідуального відношення до висловлюваного, бо в цьому полягає оцінна характеристика. Але, як зазначає автор, на відміну від художньої літератури, наукова проза лише дозволяє проникнення виразальних засобів, як допоміжних [3: 6].

Отже, економічний дискурс не є винятково інформативним, точним та логічним висловлюванням, метою якого є тільки передача інформації. Йому також властиві такі категорії, як оцінність, емотивність та експресивність; він насичений засобами виразності (метафорами, гіперболами, епітетами) та ідіоматичними виразами, що сприяють створенню образної картини в уяві реципієнта, передачі не тільки думок, а й емоцій автора, його ставлення до об'єкта обговорення. Це стимулює читача до активного сприймання інформації, до створення свого особистого відношення до написаного та до формування певних висновків і, навіть, переконань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Паршин А. Теория и практика перевода// http://poliglottus.narod.ru/book03_06.html.
2. Троянская Е. С. К вопросу о технико-стилистических приемах в научной речи// Язык научной литературы. – М.: Наука, 1975. – С. 27-86.
3. Швецова О. А.. К проблеме становления научного стиля в английском языке (приме интимизации повествования)// Язык научной литературы (ред. М. К. Пигальская, Н. М. Разинкина, Е. С. Троянская, В. Е. Шевякова). – М.: Наука, 1975. – С. 3-26.
4. Зелінська Н. Нова модель наукової комунікації і дискурсу// <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1071>.
5. Мальхина С. В. Дискурсивные особенности гуманитарного научного текста//Вісник ХНУ. Сер. Філологія. – Вип. 33. – № 520 – Харків, 2001 – С. 61- 65.
6. A reheated economy// The Economist// www.economist.com – Jan 25th 2005.
7. China economy surges amid export boom// Financial Times// <http://www.ft.com/>.
8. A temporary truce on textiles// The Economist // <www.economist.com> – Sep 7th 2005.
9. A growing Indian Empire// The Economist // www.economist.com – Oct 20th 2006.
10. Economic Prospects and Policy Issues// World Economic Outlook. Trade and Finance. – Washington, D.C.: The Fund, 2002. – p. 1-21.
11. Александрова Л. В. Языковая выразительность научной прозы // Вестник МГУ. Сер.19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2000. – № 3 – С. 32-42.

УДК 811.134.2: 81r.373.46

Степанов А. В.
(Львів, Україна)

НОРМАЛІЗАЦІЯ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В ІСПАНСЬКІЙ МОВІ

У статті розглядаються проблеми нормалізації та розвитку терміносистеми іспанської мови. Зроблений також аналіз етапів формування і становлення науково-технічної термінології в іспанській мові в порівнянні з досвідом інших країн.

Ключові слова: *терміносистема, науково-технічна термінологія, стандартизація, термінографія.*

В статье рассматриваются проблемы нормализации и развития терминосистемы испанского языка. Представлен также анализ этапов формирования и становления научно-технической терминологии в испанском языке в сравнении с опытом других стран.

Ключевые слова: *терминосистема, научно-техническая терминология, стандартизация, терминография.*

The present article deals with the problems of normalization and development of the Spanish terminological system. The periods of scientific and technical terminology formation are analyzed in comparison with similar experience in other countries.

Key words: *terminological system, scientific and technical terminology, standartization, terminography.*

Терміни виконують одну з найважливіших комунікативних функцій – забезпечення взаєморозуміння між представниками різних галузей знань і наукових дисциплін – та водночас становлять об'ємну і цікаву для дослідження сферу лексики сучасних літературних мов. Кількісна значимість термінології в загальному словниковому фонді підкреслюється в роботі чеського мовознавця К. Сохора, за спостереженнями якого 90% неологізмів відносяться до наукової і технічної термінології [1: 5].

Якісна специфіка термінологічної лексики, охарактеризованої А. А. Реформатським як «лексика сфер інтелектуально організованої спеціальної дійсності» [2; 3: 117], тобто спеціальних слів і словосполучень, не залишилась поза межами уваги лінгвістів. Щоразу все більше зростає інтерес до термінології і при вирішенні найрізноманітніших прикладних задач лінгвістики: при формалізації смислового опрацювання тексту, створенні інформаційно-пошукових мов, розробці комп'ютерних діалогових систем, укладанні електронних словників та лексикографічних баз даних.

Інформатика залишає слід у всіх сферах сучасного життя. Однією з таких сфер є мова. За останні двадцять років персональні комп'ютери, цифрова техніка, різноманітне програмне забезпечення дозволили зробити великий крок уперед в галузі збору, накопичення

і обробки інформації. Застосування вказаних технологій, відомих під назвою «лінгвістична інженерія» спричиняють так звану «індустріалізацію мови» і сприяють створенню різної мультимедійної продукції, яка перебуває у постійному розвитку.

Важливим етапом сучасних мовознавчих досліджень є створення великих електронних баз даних та термінологічних і лексикографічних банків-інформаційних систем. В останньому десятилітті у провідних університетах Іспанії розпочалася робота з формування віртуальних лексикографічних довідників. Королівською Академією також було укладено за порівняно недовгий термін базу даних одиниць словникового складу іспанської мови, що є результатом роботи визначних лексикографів і лінгвістів. Ця хороша тенденція, орієнтована на краще і глибше знання мови, а також на практичне застосування мовних засобів з допомогою інформаційних технологій має і негативну сторону, яка полягає в неналежній увазі з боку носіїв іспанської мови до організації науково-технічної термінології. Наслідки такої недостатньої уваги стали помітними ще в минулому столітті, і якщо така ситуація надалі продовжуватиметься, це загрожуватиме труднощами у сприйнятті, розумінні, інтерпретації й осмисленні наукового дискурсу, у спілкуванні та обміні досвідом і знаннями між іспаномовними країнами.

Тому доречним є стислий аналіз попередніх етапів формування і становлення науково-технічної термінології в іспанській мові та порівняння з досвідом інших європейських країн, що допоможе виявити певні тенденції у розвитку терміносистеми в цілому.

Наукова діяльність в Іспанії у XVIII – XIX століттях породила велику кількість термінів, які стосувалися здебільшого природничих наук та були, в основному, латинського походження. Розвиток науки викликав необхідність фіксації, впорядкування і належної класифікації новостворених термінів. З часу створення Королівської Академії точних, фізичних і природничих наук (Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales) 1847 року розпочалась робота над укладанням «Словника технічних термінів, вживаних у всіх галузях наук» [4]. Проте цей проект на початок XX століття так і не був завершений. Лише 1910 року лексикограф Леонардо Торрес Кеведо звернувся за допомогою до своїх колег за океаном – аргентинських лінгвістів, оскільки таке завдання іспанським науковцям було не під силу. Спільна співпраця сприяла зацікавленню термінознавством і поширенню цієї проблематики у країнах Латинської Америки, заснуванню Академії наук (Academias hispanoamericanas de ciencias).

В рамках цього ж проекту 1921 року в Мадриді створено Міжнародне іспано-американське об'єднання з питань бібліографії і науково-технічної термінології (Unión Internacional Hispanoamericana de Bibliografía y Tecnología Científica), яке очолив Торрес Кеведо, та Національне товариство з питань наукової бібліографії і технічної термінології (Junta Nacional de Bibliografía y Tecnología Científicas). Завданням товариства було «збирати, каталогувати наукові видання іспанською мовою, сприяти публікуванню наукових праць та контролювати правильність вживання науково-технічних термінів» [5]. Крім цього, Товариство постановило якнайшвидше видати словник технічних термінів. Національне товариство з питань наукової бібліографії і технічної термінології спромоглося виконати значну частину термінографічної роботи завдяки активній участі Торреса Кеведо. Так, в 1930 році, через 82 роки після створення Академії наук Іспанії, з'явився перший том Іспаноамериканського технічного словника (Diccionario Técnico Hispanoamericano): реєстр об'ємом п'ятсот сторінок, який містив лексеми від літери «а» до терміна «амфідиній». 1930-й рік був дуже важливим для розвитку європейської термінографічної науки, оскільки цього року була презентована докторська дисертація, при-

свячена проблемі міжнаціональної нормалізації технічної термінології, автором якої був основоположник термінознавства як науки, австрійський інженер Вюстер [6].

Після смерті Торреса Кеведо у 1939 році робота над словником була перервана. Громадянська війна в Іспанії, економічні труднощі, політичні репресії перешкождали протягом наступних 25 років будь-яким мовознавчим дослідженням взагалі і зокрема в галузі термінознавства. Проте цього разу науковці іспаномовних країн Латинської Америки стали ініціаторами нової глобальної спроби організації науково-технічної термінології. Мова йде про проект Латиноамериканського відділу Міжнародної федерації документації (Federación Internacional de Documentación, sección de América Latina), який діяв з 1962 до 1966 року. Тоді було заплановано відкрити на базі Центру електронних обчислень у м. Мехіко Центр наукових перекладів, схожий на такий, що вже функціонував у м. Дефт (Нідерланди), визнаний сьогодні міжнародним термінологічним центром першої категорії.

Метою заходу був збір і аналіз усіх перекладів науково-технічної літератури, виконаних на території країн Південної і Центральної Америки, включаючи португаломовну Бразилію. Проте задіяні інституції не знайшли ефективного способу збору необхідної інформації щодо державної і приватної перекладацької діяльності, внаслідок чого проект остаточно перестав діяти в 1966 році.

Десять років по тому, в 1976 році, розпочався період інтенсивних досліджень в галузі іспанської термінології. В Іспанії та країнах Латинської Америки були організовані різноманітні заходи, часто пов'язані між собою. В місті Мехіко проведений перший семінар з проблем наукової термінології (Primer Seminario de Terminología), в Мадриді Королівська академія наук скликала Перший колоквиум представників Іспаноамериканських академії наук (Primer Coloquio de Representantes de las Academias de Ciencias de Hispanoamérica), який офіційно став завершальним етапом укладання Науково-технічного словника Академії (Vocabulario Científico y Técnico de la Academia), опублікованого декілька років пізніше, у 1984 році.

1977 року в Мадриді відкрито Центр іспанської науково-технічної термінології HISPANOTERM, засновником якого був професор Кріадо дель Валь. Ця подія привернула увагу академічних кіл та науковців-іспаністів і спонукала Вищу раду наукових досліджень (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) створити при Інституті Мігеля Сервантеса Структурний підрозділ з термінології (Unidad Estructural de Terminología), що відкривало нові перспективи для розвитку іспанської термінографії.

Ініціатива Центру HISPANOTERM безпосередньо пов'язана з процесами нормалізації терміносистеми загальноєвропейського і навіть світового масштабу. Така нормалізація була необхідною в умовах високого ступеня варіативності у вживанні термінів. Тоді чи не в усіх європейських країнах функціонували інститути та об'єднання «індустріальної нормалізації» [7], технічні комісії яких брали на себе обов'язок укладати словники для опису нормативного узусу термінів усіх галузей науки.

В Іспанії Інститут раціоналізації і нормалізації (Instituto de Racionalización y Normalización) слідував цій ж методології, проте жоден державний орган не надавав офіційного статусу результатам цієї роботи. Подібне відбувається з діяльністю сучасної Іспанської асоціації з нормалізації (Asociación Española de Normalización, AENOR).

Проявом посиленого інтересу іспанських органів державної влади до процесу розвитку термінознавства як науки було скликання 1979 року в Парижі Першого французько-іспанського колоквиуму з питань термінології (Primer Coloquio Franco-Español

de Terminología). Ініціатива проведення заходу належала Структурному підрозділу з термінології, який тісно співпрацював з Французькою асоціацією з питань термінології AFTERM. В ході засідань були закладені основи співпраці в сфері підбору іспансько-французьких лексичних відповідників на позначення реалій і досягнень тогочасної науки, проведено консультативні збори стосовно методології і методики трактування і опрацювання одноетимонних неологізмів, зокрема латинського походження.

1980 року в Парижі відбувся симпозіум «Діалог мов» («Le dialogue des langues»), в ході якого особливу увагу було приділено терміносистемі іспанської і французької мов. Симпозіум був організований з ініціативи Міжнародної ради французької мови (Consejo Internacional de la Lengua Francesa) як результат розширення іспано-французьких контактів у сфері науково-лінгвістичного співробітництва. Того ж року у Франції був скликаний Колоквіум з питань іспанської термінології (Coloquio sobre Terminología Española), що свідчить про великий інтерес до нормалізації і стандартизації терміносистем романських мов.

Вища рада наукових досліджень Іспанії разом з групою науковців Вашингтонського університету започаткувала Програму термінологічних досліджень під патронатом Спільного іспано-північноамериканського комітету (Comité Conjunto Hispano-norteamericano). Метою цього проекту була нормалізація науково-технічної термінології з урахуванням реального стану терміносистем латиноамериканських іспаномовних країн.

Водночас у Мексиці Мексиканський колегіум (El Colegio de México) підписав з Бюро термінології ЄС договір про спільну роботу над створенням автоматизованого словника EURODICAUTOM (багатомовний банк термінів).

1982 року відбулися події, які, за сприятливих умов їх розвитку, могли би радикально змінити стан іспаноамериканської термінологічної науки. Однією з них була організація в Мадриді першого ібероамериканського конгресу перекладачів (Primer Congreso Iberoamericano de Traductores), на якому зібралися представники перекладацьких спілок 12 країн Латинської Америки, а також Іспанії та Португалії. Цей конгрес означав кардинальні зміни у сприйнятті перекладацької діяльності та у підході до перекладу науково-технічної літератури, а також початком обміну досвідом між інституціями різних іспаномовних країн. Незважаючи на це, цей захід не отримав продовження, внаслідок чого була втрачена хороша нагода обговорення і спільного пошуку шляхів вирішення лінгвістичних проблем, спільних для перекладачів та термінознавців. Таким чином, стало неможливим досягнення консенсусу в галузі термінографічного планування і прогнозування та термінологічної стандартизації.

Цього ж року перед Комісією з науково-технічних досліджень (Comisión Asesora de Investigación Científica y Técnica, CAICYT) був представлений проект «Нормалізація науково-технічного стилю іспанської мови» («Normalización de la Lengua Científico-Técnica Española»). Комісія, яка усвідомлювала важливість цього проекту та його міждисциплінарний характер, запропонувала залучити також фахівців з термінознавства членів Верховної ради з наукових досліджень Іспанії з метою перетворення проекту у спільну роботу загальнодержавного рівня. Комісія також внесла пропозицію нової редакції проекту, згідно якої він отримав назву «Вивчення та узгодження іспанської науково-технічної термінології» («Estudio y coordinación de la terminología científico-técnica española»).

Повільне проходження цього проекту у 1984 році через усі інстанції державно-адміністративного апарату саме співпало в часі з урочистою презентацією, за участю короля Іспанії, «Науково-технічного словника» («Vocabulario Científico y Técnico») ви-

давництва Королівської академії, завершеного і опублікованого через 136 років після початку роботи над ним. Незважаючи на позитивну атмосферу навколо цієї визначної події, Комісія з оцінки проєктів при Вищій раді наукових досліджень Іспанії, під приводом організаційних труднощів, відхилила проєкт у новій редакції. Відхилення двох версій цього проєкту відсунула на другий план питання уніфікації термінології.

Група термінознавців з колишнього Інституту інформації в сфері науки і техніки (Instituto de Información en Ciencia y Tecnología) створила об'єднання TERMESP, в рамках якого вдалося реалізувати серію цікавих термінологічних проєктів, пов'язаних з укладенням автоматизованого словника Європейського союзу EURODICAUTOM. Проте знову була втрачена нагода здійснення проєкту з організації терміносистеми та уніфікації науково-технічної термінології не лише іспанської мови з урахуванням специфіки терміновживання у національних варіантах, а й інших мов Іспанії.

Значна за обсягом робота проведена з нормалізації терміносистеми двох таких мов, каталонської і баскської. 1985 року в Барселоні (Каталонія) створено Центр термінології каталонської мови (Centre de Terminologia per a la Llengua Catalana), відомий під назвою TERMCAT, як результат спільної роботи Інституту каталонських досліджень (Institut d'Estudis Catalans) та Регіонального відділу культури (Departament de Cultura de la Generalitat). Планування Центру, його методологія, постановка проблем та уся його діяльність є схожими до організації роботи Квебекського бюро французької мови (L'Office de la Langue Française de Quebec), оскільки ці дві інституції намагаються вирішити подібні проблеми: запровадження мови меншості на власній етнічній території у всіх сферах суспільного життя і нормалізація вжитку цієї мови [8: 9 – 12].

Квебекська модель також була застосована в Країні Басків, де діяльність двох університетських товариств UZEI та ELUHYAR була базою для створення за підтримки баскського уряду центру термінологічних досліджень EUSKALTERM. Як EUSKALTERM так і TERMCAT підтримують зв'язки з міжнародними товариствами, організаціями і асоціаціями з питань термінології і термінографії. Л. Депенкер зауважує, що «якби не існувала група TERMESP, можна було б сказати, як би парадоксально це не звучало, що каталонський та баскський центри є єдиним авторитетним голосом іспанської термінознавчої науки у світі. І дуже авторитетним, тому що навколо обох термінологічних центрів обертаються найкращі професіонали і теоретики іспанського термінознавства, які впродовж десятиліть здобували кваліфікацію на численних спеціальних курсах, семінарах, конференціях і симпозіумах під егідою каталонських та баскських культурних інституцій з джерел фінансування місцевих органів влади цих автономних областей [9: 31].

1987 року була відновлена діяльність з термінографії і стандартизації терміносистеми іспанської мови: в Мадриді відбулася «Виставка досягнень комп'ютерної лінгвістики і науково-технічної термінології» (Exposición de Lingüística Informática y de Terminología Científico-Técnica), організована міждержавним об'єднанням «Латинська єдність» (Unión Latina), метою діяльності якого було сприяти нормалізації вживання терміноформ і спеціальних слів в іспанській мові [10]. Під час роботи Виставки науковці, представники Іспанії, Франції, Італії, Голландії, Німеччини, Великобританії, Канади, Мексики, Аргентини, Португалії, Бразилії та Швейцарії, прийняли документ «Мадридський маніфест» (Manifiesto de Madrid), що є зверненням до компетентних органів влади усіх ібероамериканських країн на користь всебічного розвитку іспанської та інших мов Іспанії.

В ході проведення цієї Виставки зародилися два проєкти, які були реалізовані того ж року: видання журналу «Terminómetro» за рахунок фінансування міжнародної організації

«Латинська єдність», та заснування «Ібероамериканської термінологічної сітки» (Red Iberoamericana de Terminología, RITERM). На кінець XX ст. «Мадридський маніфест» повністю залишається чинним, продовжується видання журналу «Terminómetro», проте «Термінологічна сітка» поступово перестала діяти.

Варто зазначити, що в 90-х роках XX ст. в багатьох університетах Іспанії та інших іспаномовних країн активно поживається процес термінологічних досліджень, поштовхом до чого було введення спеціальностей «Прикладна лінгвістика» та «Машинний переклад». Однак, надалі найбільшою проблемою іспанської термінології є відсутність уніфікації та високий ступінь варіативності, нестабільності і диверсифікованості терміносистеми як результат недостатньої скоординованості, хаотичності, національно-державної та локальної ізоляваності, атомізації дослідницьких ініціатив у сфері вивчення наукового і науково-технічного стилю. Це часто призводило до абсурдних ситуацій, як, наприклад, співіснування в межах одного навчального закладу двох окремих термінопроектів, учасники одного з яких не спромоглися взяти участь в іншому, або навіть не мали жодних відомостей про нього. Крім цього, одним з наслідків дивергентності терміносистеми сучасної іспанської мови є неналежна увага з боку державних інстанцій щодо більшості проектів з організації термінології, які б дозволили мобілізувати хаотично розкидані ресурси з метою вироблення і встановлення норм вжитку спеціальних слів і терміноформ в іспаномовному науковому дискурсі.

Незважаючи на сто п'ятдесят років дослідницьких зусиль, хоча деякі з них дали суттєвий результат, доречним є наступне зауваження: «Ми лише знаходимося на перших кілометрах довгого шляху нормалізації нашого наукового і технічного мовлення [...], на перших етапах, які вимагають конкретних, добре спланованих дій, максимального застосування можливостей сучасних інформаційних технологій та значних економічних ресурсів. Нам необхідна термінологічна політика... Ми ще не оминули елементарного етапу примітивних завдань збору і кодифікації в базах даних усієї іспанської термінології та її еквівалентів в інших мовах, з урахуванням усіх терміноформ, які містяться у спеціальних технічних словниках або ще не є зафіксованими у жодному лексикографічному джерелі, проте є вживаними у певній частині іспаномовного ареалу. Ще не є готовою збірка спеціалізованих словників, одно-, дво- та багатомовних, традиційного паперового формату чи на електронних носіях, які б відповідали вимогам сучасності. Ми не маємо фахівців з усного та письмового перекладу науково-технічної термінології. Саме з цих причин ми не в стані контролювати індустріалізацію нашої мови та протидіяти зовнішнім і внутрішнім факторам впливу на неї; усі ми, носії іспанської мови, не орієнтуємося в проблемах, які стосуються стану і розвитку нашої терміносистеми, внаслідок чого слідуюмо, згідно закону найменшого спротиву, за течією» [11: 157].

Однак, незважаючи на те, що ситуація є складною, в сучасних умовах глобалізації та інтеграції в Європейське Співтовариство, створені усі можливості для проведення адекватної політики з організації іспанської термінології, з урахуванням терміносистем латиноамериканських національних варіантів. Важливою є Програма для багатомовного інформаційного суспільства (Programa SIMUL para una Sociedad de la Información Multilingüe), започаткована нещодавно Європейською комісією, та Ініціативна група АТУСА з питань підтримки та забезпечення розвитку науково-технічної термінології, організована Міністерством промисловості та енергетики Іспанії. Поєднання цих двох можливостей фінансування за допомогою субвенцій, які надають обидві програми з метою поширення і покращення функціонування новітніх інформаційних технологій в сис-

темі перекладу та з метою розвитку лінгвістичної інженерії, дозволить співпрацю з іншими новоствореними організаціями як Науково-технічне бюро Президії уряду (Oficina de Ciencia y Tecnología de la Presidencia del Gobierno) та Міжміністерська комісія з питань науки і техніки (Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología) як запорука успішного продовження досліджень терміносистеми сучасної іспанської мови. Як зазначає М.Ф. Таламо, «в цьому кроці вперед, якісному і кількісному, саме Державі належить найвизначніша роль централізованого генератора ідей, які здатні повернути термінологічну політику у правильне русло. Для цього необхідними є створення і координація роботи комісій з нормалізації терміносистеми, термінологічних банків, обсерваторій, державних і комерційних перекладацьких бюро. Адже в умовах достатньої кількості економічних ресурсів, не вистачає лише волі держави» [12: 141 – 151].

З метою ґрунтовного і вичерпного вивчення проблем функціонування терміносистеми іспанської мови основними завданнями лінгвістичних досліджень є незалежний аналіз і опис лінгвістичних реалій кожного іспаномовного регіону або країни, що передбачає різностороннє детальне вивчення структури терміносистеми відповідного мовного варіанту на матеріалі як писемних джерел так і усного наукового мовлення, оскільки мовна система в цілому за своєю сутністю схильна до змін. Такі ретельні дослідження забезпечать можливість зробити висновки про тенденції розвитку та функціонування терміносистеми іспанської мови на всій території її поширення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Šochor R. Příručka o českém odborném názvosloví. – Praha, 1955.
2. Реформатский А.А. Что такое термин и терминология. – М., 1959.
3. Реформатский А.А. Термин как член лексической системы языка // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1968.
4. Cabré, M. T. La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones. – Barcelona, 1993.
5. La normalización del castellano científico y técnico. Situación actual // Iberolenguas. Portal del Centro Iberoamericano de Terminología. – Madrid, 1998.
6. Вюстер Е. Международная стандартизация языка в технике. – М., 1935.
7. ISO. Principles and methods of terminology. – Genève, 1984. (ISO/DIS 704).
8. Auger P. La commission de terminologie de l'Office de la langue française et la normalisation terminologique // Terminogramme, 1984. – № 26 – 27.
9. Depecker L. Terminologie et standardisation // Jornada Panlatina de Terminología. – Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, 1995.
10. Grinsted A. El futuro de la terminología en Europa // IV Jornadas Internacionales de Terminología. – Barcelona, 23 y 24 de octubre de 1997.
11. La terminología en España // Terminómetro. – Madrid, 1996.
12. Tálamo, M. F.. Terminologia e documentação // Tradterm. – São Paulo, v. 1, n. 7, 2001.

*Мацегора И. Л.
(Запорожье, Украина)*

ФИГУРА НАБЛЮДАТЕЛЯ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР ЛИЧНЫХ ПАРАДИГМ РУССКОГО ГЛАГОЛА

У статті досліджуються особливості формотворення особових форм російського дієслова в аспекті когнітивної парадигми сучасного мовознавства. Зокрема аналізуються когнітивні чинники, які впливають на утворення форм дієслівної лексики, особливу увагу приділяється фігурі спостерігача як центральному формотворному чиннику морфологічної парадигми особи.

Ключові слова: *когнітивістика, морфологічна парадигма, дієслово, особова форма, формотворний чинник, фігура спостерігача.*

In the article the features of the they are researched personal forms of the Russian verb are explored in the aspect of cognitively paradigm of modern linguistics. In particular, special attention is spared to the figure of observer as the central shape-generating factor of morphological paradigm of person.

Key words: *cognitivity, morphological paradigm, verb, personal form, shape-generating, factor figure of observer.*

Современное состояние лингвистических исследований характеризуется большим интересом к проблемам функционирования языковых единиц. Так, академик В. М. Алпатов отмечает, что до семидесятых годов XX столетия лингвистика в основном решала вопрос о том, как устроена языковая система, последняя четверть века характеризовалась решением проблемы, как функционирует система [1: 50]. Можно утверждать, что в грядущее двадцатилетие основным будет вопрос – что в самой системе позволяет ей функционировать так, как она функционирует, а не иначе. В этом плане многие проблемы, касающиеся, в частности, функционирования и моделирования парадигматических элементов различных частей речи, изучены недостаточно, в их исследовании только намечались определенные тенденции.

Парадигматические объединения разных частей речи и систем современного русского языка обуславливают усиленный интерес языковедов к принципам организации этих группировок. Особенно интересным с этой точки зрения является глагольное слово. Разноплановые подходы к изучению этого лексико-грамматического класса предполагают возможность формально-структурного, функционального и когнитивного анализа его элементов. Отдельные аспекты этой проблемы не теряют своей актуальности и на сегодняшний день, свидетельством чего является активизация исследований в этой области на протяжении последних десятилетий (см.: [2; 3; 4; 5; 6; 7]).

Новый вектор дисциплинарных идей и представлений в лингвистике связан с изменением общей установки на познание природы объектов, в связи с чем классическая установка на знание уступает место неоклассическому подходу, ориентированному на понимание.

В языкознании новая познавательная парадигма воплощается в антропоцентричном,

функциональном и когнитивном подходах к изучению языковых явлений, в выделении концепта как ментального образования, организующего смыслообразование и способы репрезентации знаний в соответствии с социокультурным опытом.

Одной из наиболее эффективных и радикальных по своим претензиям инноваций в лингвистике на рубеже XX-XXI веков является когнитивная лингвистика, иногда называемая также когнитивной грамматикой.

Цель данной статьи – выявить особенности формообразования глагольных лексем в современном русском языке (в том числе случаи дефектности и избыточности) с точки зрения когнитивных процессов.

Слово, подводимое под лексико-грамматический класс глагола, обычно представляет собой сложную систему многочисленных форм, которая образует парадигму спряжения и включает в себя причастия с их видоизменениями, деепричастные образования, а также видовые и отчасти залоговые варианты.

Для образного представления глагольной парадигмы можно использовать следующий способ её моделирования: парадигма глагольной лексемы есть набор клеток, каждая из которых, имея в качестве названия некоторое грамматическое значение, содержит или одну словоформу (нормальный случай), или несколько словоформ (являющихся вариантами друг друга), или ничего не содержит (так называемая пустая клетка). Парадигму, имеющую хотя бы одну пустую клетку, называют дефектной [8: 211] (понятно, что дефектными являются парадигмы лексем с дефектным набором представленных грамматических значений). Глаголами с дефектными парадигмами являются лексемы, которые не имеют полного набора форм лица, не образуют форм повелительного наклонения, не имеют видовых коррелятов. Например, лексемы *победить*, *убедить*, *переубедить*, *разубедить*, *затмить*, *ощутить*, *шкодить*, *чудить*, *галдеть*, *ерундить*, *брезжить*, *вечереть*, *лицезреть*, *виднеться* не имеют форм 1-го лица единственного числа. У ряда глаголов не употребляются формы 2-го лица единственного и множественного числа: *телиться*, *жеребиться*, *котиться*, *брезжить*, *зыбиться*, *белеться*, *разгореться*, *возбраняться*, *возрасти*, *вонзиться*, *впитаться*, *вскрыться*, *врасти*, *всосаться*, *вспениваться*, *вывихнуться*, *выкипеть*, *вылинять*, *выродиться*, *выцвести* и т. п. Наконец, у некоторых глаголов первое лицо единственного числа не употребляется потому, что от других глаголов образуются омонимичные им формы: *дерзить* – *держу*, *бузить* – *бужу* и *держать* – *держу*, *будить* – *бужу*.

Теоретической основой для анализа недостаточных глагольных парадигм являются, с одной стороны, общая теория номинации, а с другой – теория формальной флективной недостаточности отдельных языковых фрагментов и когнитивная грамматика.

Рассмотрение морфологической парадигматики русского глагола через призму когнитивных характеристик позволяет констатировать новый поворот данной отрасли языкознания в сторону функционализма, который ориентирует грамматику на соотношение с синтагматической деятельностью (речью).

Современная теоретическая семантика и грамматика активно внедряет в научный обиход термины «модальные рамки» и «рамки наблюдателя» [9; 10; 11]. Модальные рамки в том виде, как они используются в теоретической семантике сейчас были предложены А. Вежицкой [9]. В модальной рамке фиксируются интеллектуальные позиции говорящего по отношению к описываемым объектам и явлениям. В ряде случаев модальные рамки имеют более сложное строение, отражая не только интеллектуальную позицию говорящего по отношению к описываемой действительности, но и предполагаемые

говорящим оценки этой действительности со стороны слушателя, то есть адресата, или каких-либо третьих лиц. Например: *Циолковский скорее поэт, чем ученый. Циолковский не столько ученый, сколько поэт.* В данном случае адресат либо третье лицо считает, что Циолковский – ученый, а у говорящего немного другое мнение на этот счет.

Значение некоторых языковых единиц, а также их морфологический потенциал, нельзя описать, не упоминая такой фигуры как **наблюдатель**. В структуре языка наблюдатель отличается от говорящего приблизительно так, как в структуре литературного произведения – рассказчик от автора. Рассмотрим несколько примеров: а) *Тропа кончается у оврага* (1) – *У оврага тропа кончилась* (2); б) *Дорога приводит к пещере* (1) – *Дорога привела к пещере* (2). В примере А¹ и Б¹ глаголы в форме несовершенного вида описывают действительность совершенно объективно: в какой-то точке пространства *тропы* больше нет или *дорога* пролегает таким образом, что по ней можно прийти к *пещере*. В примерах А² и Б² действительность предстает чьему-то взгляду. Во фразе А² обозначено, что **кто-то** шел по *тропе* и увидел, что *тропы* больше нет. Во фразе Б² – *Дорога привела к пещере* предполагается, что *дорога* привела к *пещере* **кого-то, кто** по ней шел и увидел, что она уперлась в *пещеру*. В обоих случаях есть нетривиальный наблюдатель, перемещавшийся по *тропе* или *дороге*, они есть в его непосредственном опыте.

Наличие представления о внешнем наблюдателе в значении языковой единицы систематически препятствует ее употреблению в некоторых формах, в частности формах первого лица. Сравним фразы: *Машина выехала на дорогу за минуту до взрыва* (1) // *Машина оказалась на дороге за минуту до взрыва* (2) // **Мы оказались на дороге за минуту до взрыва* (3). В первом случае наблюдателя нет, во втором кто-то видел, как *машина оказалась на дороге*. Именно тем, что глагол показаться вводит внешнего наблюдателя, объясняется неправильность фразы (3): говорящий не может вырваться из своей телесной оболочки и наблюдать себя со стороны.

Рассмотрим данные особенности применительно к глаголам, имеющим неполный набор личных форм.

В морфологии в рамках когнитивного подхода существует словопроизводственная модель перехода от мысли к слову. И. С. Торопцев предлагает выделяет шесть компонентов такой модели: 1) подготовку идеального содержания; 2) выбор мотивировки (мотивировка признаком и мотивировка всем содержанием); 3) выбор производящего (слова, первосигнальных признаков, звукопредставлений); 4) выбор способа словообразования, регламентируемый понятиями о способах словопроизводства; 5) построение звуковой оболочки из подосновы (основы производящего слова), звуковой стороны образуемого слова и словообразовательных единиц; 6) сцепление идеального и материального при завершении словопроизводства [12: 92-134].

Учитывая все изложенное, можно вычленил такие этапы когнитивного процесса порождения глагольной парадигмы: 1) апперцепция (психонетический уровень); 2) интериоризация (когнитивный уровень); 3) внутреннее программирование (превербальный уровень); 4) селекция (номинативно-вербальный уровень); 5) парадигмизация и синтагмизация (системно-функциональный уровень) [13: 83]. Остановимся на каждом из них более подробно, рассмотрев процесс порождения формальных модификаций глагольной лексемы на конкретных примерах.

В системе личных форм русского глагола отражается членение мира на три типа сущностей по их отношению к речевому акту: отношение действия к субъекту речи как эпистемологическому центру бытия, объект речи и предмет речи, и отношение к ним

процесса, как основных таксономических категорий бытийно-языковой реальности.

Грамматические категории находят свою экспликацию в формальных средствах, имплицитно в когнитивной информации. Специфика их презентации в языковых знаках определяется особенностями взаимодействия их составляющих в объективной внеязыковой действительности. Онтологический принцип является определяющим при трактовке грамматических категорий, он состоит в анализе составляющих этих категорий как объективно мотивированных и одновременно презентованных экспонентно.

Рассмотрим это на примере глаголов *затмить*, *убедить*, *залиться* у которых отсутствуют формы первого лица настоящего-будущего времени. Глагол *затмить* – лексема, областью определения которой является концептуальная репрезентация соответствующего действия, а значением – следующие дифференциальные признаки: «*превзойти в каком-нибудь отношении (Затмить всех своим остроумием)*» [14: 200]. Превербальный этап речепорождения данной языковой единицы можно представить следующим образом: 1) схематизация пространства, степень детализации и распределение внимания формируют следующие когнитивные координаты: «*он – здесь – сейчас*»; 2) в соответствии с этими параметрами формируется фрейм или прототипическая категория данного процесса, условно определяемая нами как «**превосходство в чем-либо**». Вербальный цикл, в процессе которого формируются формальные показатели темпоральной и персональной характеристики действия, предопределяет, с одной стороны, возможность образования формы первого лица (семантика данного процесса совместима с его когнитивными координатами), с другой же стороны, формы типа **затмю*, **затмлю*, «прошедшие этапы селекции и парадигмизации», являются неприемлемыми с точки зрения речевого узуса.

Глагол *убедить* – лексема, областью определения которой является концептуальная репрезентация соответствующего действия, а значением – следующие дифференциальные признаки: «*заставить поверить чему-нибудь (Убедить слушателей в своей правоте)*» [14: 729]. Превербальный этап речепорождения данной языковой единицы можно представить следующим образом: 1) схематизация пространства, степень детализации и распределение внимания формируют следующие когнитивные координаты: «*он – здесь – теперь*»; 2) в соответствии с этими параметрами формируется фрейм, или прототипическая категория данного процесса, условно определяемая нами как «**процесс убеждения в чем-либо**». Вербальный цикл, в процессе которого формируются формальные показатели темпоральной и персональной характеристики действия, предопределяет, с одной стороны, возможность образования формы первого лица (семантика данного процесса совместима с его когнитивными координатами), с другой же стороны, формы типа **убею* «прошедшие этапы селекции и парадигмизации», являются неприемлемыми с точки зрения речевого узуса.

Глагол *залиться* – это лексема, областью определения которой выступает концептуальная репрезентация соответствующего действия, а значением – следующие дифференциальные признаки: «*лпасть куда-нибудь (о жидком) Вода залилась за воротник* [14: 188]. Превербальный цикл речепорождения данной языковой единицы можно представить следующим образом: 1) схематизация пространства, степень детализации и распределение внимания формируют следующие когнитивные координаты: «*что-то – здесь – теперь*»; 2) в соответствии с этими параметрами формируется фрейм или прототипическая категория данного процесса, условно определяемая нами как «**процесс затекания куда-нибудь, во что-нибудь**». Вербальный цикл, в процессе которого формируются

формальные показатели темпоральной и персональной характеристики действия, предопределяет невозможность образования формы первого и второго лица настоящего-будущего времени, но уже в силу других причин: когнитивные координаты данного процесса не находят реализации именно в этих грамматических формах.

Итак, проанализированный материал позволяет сделать следующие выводы:

Когнитивная специфика морфологических парадигм заключается в своеобразии соотношения мышления, мыслительного содержания и грамматических категорий, что особенно четко проявляется при выражении объективных свойств действительности в грамматических формах. Средства, которые выражают систему категориальных значений в мыслительных интенциях, находятся между собственно языковыми и внеязыковыми сущностями.

Инвентарь категориальных значений и их репрезентантов, морфологических форм, ориентирован на отражение концептуальной картины мира в сознании говорящего. В концептуальной картине мира очень важную роль играет разграничение процессов и актантов как важнейших носителей представления об окружающей действительности.

В числе факторов, влияющих на процесс образования морфологических форм грамматической категории лица наиболее значимыми являются фигура позиция наблюдателя и его позиция, а также событийная рамка процесса, определяемая его координатами в пространстве. Данные факторы обуславливают дефектность парадигмы личных и видо-временных форм русского глагола.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов В. М. О способах построения функциональной грамматики // Проблемы функциональной грамматики. – М.: Русский язык, 1995. – С. 49-55.
2. Ахутина Т. В. Нейролингвистический анализ синтаксиса. Порождение речи. – М.: Наука. 1989. – 215 с.
3. Колосова Е. И. Тенденции развития в области формообразования русского глагола // Актуальные проблемы вербальной коммуникации (язык и общество). – 2004. – № 1. – С. 439-444.
4. Кравченко А. В. Когнитивные структуры пространства и времени в естественном языке // Известия АН. Сер. лит и яз, – 1996. – Т. 55. – № 3. – С. 3-24.
5. Сидельников В. П. Экстралингвистические факторы функционирования и развития языка // Актуальные проблемы вербальной коммуникации (язык и общество). – 2004. – № 1. – С. 483-487.
6. Соколова С. О. Час та його відображення в граматичних категоріях дієслова // Мовознавство. – 1995. – № 4. – С. 3-10.
7. Мацегора И. Л. Факторы образования глагольных парадигм в современном русском языке. – Автореф. дис... к.филол.н. 10.02.02 – русский язык. – Днепропетровск: ДНУ, 2006. – 20 с.
8. Зализняк А. А. Грамматический словарь русского языка: Словоизменение. – М.: Наука, 1987. – 280 с.
9. Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. Пер. с англ. – М.: Просвещение, 1990 – 220 с.
10. Апресян Ю. Д. Отечественная теоретическая семантика в конце 20 столетия // Известия АН. Серия лит. и яз. – 2000. – Т. 58. – № 4. – С. 39-53.

11. Лакофф Дж. Когнитивная семантика. Пер. с англ. – М.: Знание, 1988. – 405 с.
12. Торопцев И. С. Словопроизводственная модель. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1986. – 340 с.
13. Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология – К.: Изд-во Украинского филологического центра, 2000. – 248 с.
14. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Изд. 4-е / Под ред. Н. Ю. Шведовой – М.: Русский язык. – 1996. – 817 с.

УДК [571.56] ‘811.1

Борисова Л. П.
(Якутск, Россия)

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ХААН В ЯКУТСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Специфика данного объекта, стоящего за концептом хаан «кровь», состоит в том, что он исходно многомерен и характеризуется дополнительной культурной семантикой – определенной символической значимостью, утвердившейся в представлениях национально-культурной общности. В статье анализируются текстовые употребления лексем, репрезентирующей данный концепт.

Ключевые слова: различные аспекты проявления крови в культуре, ее символические значения и многообразные функции.

Specific character of this complement, standing behind a concept khaan (blood), is in that being initially multilateral it is marked by additional cultural semantics – certain symbolic value; accepted in folkways of the ethnic community. The article analyzes text lexeme use representing this concept.

Key words: various aspects of blood manifestation in culture, its symbolic meanings and varied functions.

Главенствующая роль в жизнедеятельности человеческого организма отводится крови, важнейшей внутренней субстанции тела. В якутских эпических текстах – олонхо – хаан «кровь» имеет несколько типов употреблений: прежде всего с кровью связывается внешний облик людей племени айыы аймаҕа и их противников – богатырей абааһы, населяющих Нижний и Верхний миры. Кровь людей племени айыы употребляется с эпитетами положительной коннотации «светлый, чистый», обозначающими не только физическую, но и нравственную красоту человека, ср.: *Мин киһи бу көрөн истэн турдахпына – сырдык ыраас хааннаах, сырдык ыраас сииннээх кун айыы кыыһа эбиккин* Что я слышу? Что вижу сейчас? Оказывается, ты человек из племени айыы, со светлой и чистой кровью, девушка солнечного [племени]! [7: 5179-5182].

Хаан «кровь» метонимически обозначает румянец. К образу девушки, женщины наиболее распространенным эпитетом выступает выражение «с румянцем, как кровь в ковше», так как в народных представлениях полнокровие является одним из наиболее важных критериев красоты, ср.:

Хамыйаҕынан бадахтаах хаан иҥнээх Хаанчылаан Куо диэн матаҕа буорун тэбиич мааны кыыстарын С румянцем, как кровь в ковше, Хаанчылаан Куо, любимейшую дочь, из котомки выбитый прах – последыша [4: 1712-1715]. Здоровый цвет лица передается

не только с помощью словосочетания *хаан* «кровь» + *иH* «щека», но и парного слова *хаан-сиин* (*сиин* самостоятельно не встречается, ср.: *эт-сиин* тело; *хаан сиин* кровь, румянец; кровообращение [9: стб. 2230]): *Бу [олороллорун] көрдөххө: кылааннаах өргөстөөх Кыыс Ньургун удаҕан хаана-сиинэ алдьаммыт* (1. ломаться, портиться; разрушаться; 2. перен. портиться [11: 38]), *дьүһүн[э]–бодо[то] уларыйбыт, уНуоҕа-иHиэҕэ кубулуйбут, иHнэри уНуохтаммыт, төттөрү дьүһүннэммит ɔахтар кишрэн олорор. Үтүө дьүһүннээх, бэрт мөрсүүннээх этэ да ɔахтар быһыытыттан ааспыт, дьүдэйбит, уНуохтаах тирии эрэ орнут* Если взглянуть на сидящих – У прекрасной девы-богатырки, Кыыс Нюргун-шаманки, сошел румянец с лица, подурнела она. И осанка, и стан ее не те, [что были], – сидит женщина сама не своя, скособоченная, убогая с виду. Была такая прекрасная, красивая, а теперь и на женщину походить перестала – остались кожа да кости [7: 10702-10714].

В этой ипостаси *хаан* выполняет также функцию усилительного слова. Качества, которые считались идеальными для богатырей *айыы*, являлись плотность телосложения, высокий рост и широкие плечи. В словосочетаниях (*хаан*) *чаҕаан сэбэрлээх*, *суон (хаан) ускэллээх*, лексема *хаан* подчеркивает грозный, внушительный вид, а также красивое лицо, ср.: *Үтүө хааннанан-сииннэнэн турдаҕына – хаан чаҕаан сэбэрлэнэн, дьүдүйүн бараан [дьүһүннэнэн, суон хаан] ускэллэнэн, баттах сарыннанан, баараҕай былчыҥнанан, толлу уНуохтанан, томороон куннанан, туоллан-томтойон, киһи аҕай оҕокото эбит* Вот стоит он веселый – оказывается, детина он [видный], с красивым лицом, солидной внешностью, приятный обликом, широченный в плечах, с мускулистыми руками, с крепким станом, с бедрами в плотных мышцах, – да, действительно, оказывается, настоящий человек! [7: 5963-5972].

Воспитанники-богатыри *абааһы*, мифическая птица-зверь в эпосе изображаются также сильными, грозными противниками людей *айыы*: *Кутур күүстэнэн одун уохтанан, хаан чаҕаан сэбэрлэнэн баран, халтан ойозҕоспутун халхалыыр хара таныс диэни* Дюжюю силу, огромную мощь, облище грозное получившие, голые бока свои одеждой не прикрыли еще: то, что черной одеждой зовется, никогда не напяливали [4: 749-754]; *Хаан чаҕаан сэбэрэтин өйдөөн дьүүлээн көрбүттэрэ: чаан олгуй саҕа төбөлөөх, чааскы айаҕын саҕа харахтаах, кырыылаах аалы тумустаах К грозному виду ее* внимательно пригляделись: с головой величиной с огромный котел, с глазами величиной с чашу, с острым граненым клювом [6: 440-444]. Неупорядоченность, неправильность чужого мира воплощена во внешнем облике *абааһы*. *Хаан* входит в состав эпитетов, характеризующих волосы и ноздри злых духов, подчеркивая тем самым их телесные особенности и аномалии: *Титинньизэр ойууру тиэрэ баттаан кээспит курдук тимир тэлээнискэй хаан баттаҕыттан сабардаан ылбыта да, тиэрэ быраҕан түһэрбитэ* [Эр Соготох] схватил ее за железные растрепанные космы, похожие на сухостойный лес, корнями вверх вывернутый, дернув за космы, опрокинул навзничь [6]; *Саах кэлиши, таҥнары анһан кээспит курдук, сантархай* (сантай= образн. иметь большой вздернутый нос [11: 325]) *хаан танытыгар тоҥологор диэри хокуоскалаан буккуйа оонньуу сылдыбыта В безобразно широкие его ноздри*, подобные перевернутым ступам, из замерзшего коровьего навоза [вылепленным], руку свою по локоть всовывая, кукиш вертя, стал забавляться [6: 2496-2500].

Кровь является своеобразным материальным воплощением жизненной силы. Человек умирает, когда у него вытекает последняя капля крови, ср.: *Ха-ара хааммыттан таммах хаан баарын туххары, өлүү суолун үтүлүкүнэн бүүлүү анһан туруоҕум* Пока

из черной моей крови хотя бы одна капля останется, гибельный вход рукавицей своей затыкать буду, мол (клятва) [6: 6317-6320]. В эпосе коня, заранее предназначенного для богатыря, закаливают следующим образом: *Сиирэ астахха симэһин тахсыбат буолтун кэннэ, хайа астахха хаан тахсыбат буолтун кэннэ* Когда [выстоял так], что пырнешь его – сукровица не выступит, проткнешь – кровь не вытечет [6: 1805-1808]. Интересно якутское поверье: «Кроме способности помогать при болезнях, якутским шаманам приписывалась и способность «портить» людей, насылая на них болезни... Для того, чтобы такой шаман потерял силу, надо было ударить в нос, чтобы пошла кровь. Шаман, увидевший свою кровь, навсегда терял свою силу» [1: 88-89].

Хаан ни в одном из анализируемых контекстов не противостоит духу (*тыын*). «Можно предположить, что кровь и дыхание в одинаковой степени связаны с жизненными силами (телесной душой), выступают в некотором единстве субстрата, вещества и силы, энергии. Кровь символизирует первый аспект, дыхание второй» [Шинкарев В. Н. 1993, с.91 цит. по [1: 58], ср.: *Тохтор хаан дьүүгүтүн булбакка, сыккырыыр тыын дин сыанатын аахпакка, өлөр тыын дин дьүүдүн өйдөөбөккө өлөрсөн бараннар* Льющейся крови не замечая, живой душе цены не ведая, последнего вздоха меры не чувствуя, смертным боем бились они [4: 1379-1382].

Говоря о материальном начале в человеке, используют выражение *эт-хаан* «плоть и кровь»: *Онтон ойоххун сьтаан булан ылыаҥ суоҕа. Эттээх хаанҥын эрэйдээмэ, у Нухотаах тиригин муучулаама* Там тебе не отыскать, [оттуда] не увести жену свою. Кровь и плоть свои не утруждай, кости и кожу свои не мучь! [7: 9511-9514]. По данным якутской этнографии представляется, что человек умирает тогда, когда умирает его тело-плоть (*эт-хаана*). *Ийэ-кут* (душа) никогда не умирает. Она вновь и вновь возвращается и продолжает заново рождаться (*эргийэ-эргийэ төрүө турар*) [1: 164].

Кровь – это также то, что человек проливает в ситуации насильственной смерти. Она наделена множеством эпитетов, характеризующихся по физическим свойствам (*ыраас* чистый; *субай* свежий; *кыа густой*; *тохтор/тохтубат* (не) льющийся); признакам цвета (*хара* черный, *кыһыл* красный, *харанҕа* темный, *сырдык* светлый), температуры (*сылаас* теплый, *итиһи* горячий), ? (*улай* добыча; *улайдаа* пировать [9: стб. 2993]). Соматизм «кровь» выступает субъектом действия: она проливается, истекает *тохтубут*, течет *устубут*, льется стружкой *тыргылыбыт*, бьется стружкой *сыыйыл тэбэ сырыт-та/сыыйылла бизрдэ*, течет/несется буйной/бурной речкой *халдьыгыры/дьигиһийэ устубут*. Текучесть рассматривается как основное свойство крови. Рассмотрим связи существительного *кровь* с глаголами как объекта действия: *кровь* выпускают/проливают/выливают *тоҕуох этим/тохтулар/тоҕуохлут*, играючи бродят по ней *кэһэ оонньуур-бун*, харкая, сплевывают/с шумом харкают *чыллыргаччы силли турда/силлээн быллыргата сытта*, окрашиваются ею *кырааскаланан/кырааскаланыҥ*, купаются/умываются *суонаҕалаан/суонаҕальырым*, не проливают друг у друга *хайтыспатахтара*, конца не ведают *дьүүгүтүн булбатылар*, за смазку (тела) считают *унунохтанарга холообут/толкуйдаабыт*. В ситуации поединка синонимом к слову *хаан* выступает колоратив *кыһыл* «красный», ср.: *Орой бөлөнү ойбонноһон, чэчэгэй бөлүүнү тэһиһэн, хааннарын көрө-көрө хачыарыйан, кыһылларын көрө-көрө кыынньан* По темени друг друга гвоздили, по вискам друг друга дубасили, на кровь свою [льющуюся] глядя, еще неистовее, на красное [месиво] глядя, еще свирепее [бились] [4: 3359-3362].

Показателями оживания после безжизненного состояния являются раздумывавшиеся щеки, красные губы и прилив крови ко лбу, ср.: *Кыыс кыламана тэттэйэн*,

ылбык-тылбык көрдө, ыгыл-тыгыл тыынна, имин итчи хаана илчэчи изнигидэ (букв. ?горячая кровь стала ласкать ее щеки), уолун хаана уккулла оонньоото (букв. кровь ее губ заиграла), сууһун хаана төгүрүчү суурдэ (букв. кровь ее лба кругом забегала), утуйан баран ухуктубуттуу кулбүтүнэн-үөрбүтүнэн ойон тураат Девушка, приоткрыв густые ресницы, раскрыла свои глазки, стала быстро-быстро дышать, теплая кровь ее прилила к щекам, алые губки ее затрепетали, кровь прилила к ее лбу, как будто проснулась от долгого сна. Улыбнувшись, весело встала она... [ДДКБ, с. 112-113 цит. по [2]].

Кровь ассоциируется с убийством, войной и несчастьем, ср.: Кырыс хаан төрдө кыттысыт Духи проклятья и крови – все собрались [4: 3173]; Алгыс баһа сылаах/арылаах, кырыс баһа хааннаах Вершина благословения – жир, проклятия – кровь. Смысл фразы: благословение приносит счастье, проклятие – несчастье [7: 599]. Богатырь-абаасы характеризуется с кровавой пастью, кровожадным: Таас Дьяантаар Дара Буурай, түүһнү сырылаах түүлээх уллуһах, күнүску оросуой, хааннаах айах хара түөкүн Таас Джаантаар Дара Буурай, ночью крадущийся с волосатой подошвой [тать], средь белого дня грабитель, кровавая пасть, черный варнак [6: 2016-2021]. В одном из вариантов преданий о Тыгыне, кангаласском родоначальнике, говорится: «Эллэй имел четырех сыновей: Мунһан Дархан, Кюрсэн Дархан, Мэнги Дархан, Дэги Дархан. Сыновья Эллэя, породнившись с якутами, стали притеснять тунгусов. Тунгусы убили Эллэя, от него остался четырехлетний мальчик. Его приютила бедная старушка. Этот ребенок, играя, поднял копьё острием вверх и сказал: «Хара Суорун Улуу Тойон! Ниспошли свыше кровавый символ духа войны и убийства!». В ответ на это на самом острие копьё очутился сгусток крови. Ребенок тотчас же проглотил этот сгусток. После этого стал быстро расти и стал грозным человеком. Это был Тыгын» [8: 300]. Перед каждым сражением был обязательен ритуал «Сэби хааннаасын» – окропление человеческой кровью боевого оружия: ««Воины копьём или стрелами пронизывали какого-нибудь мальчика или старика и окрашивали оружие его кровью, вселяя в себя дух кровополития... [3: 123].

Кровь связана с представлениями о рождении, родстве: Хантан хааннаах, туохтан туймуулаах, киһи кэлэн кэпсэл баһас кэпсэтинг диэгийиктээн ыйытпалыыр буолларгын Если спрашивать станешь, какого роду, мол, какого племени, кто такая, прибыв, сказ вот этот ведет, мол [6: 351-355]. В олонхо все люди племени айыы аймаһа считаются родственниками по крови хаан аймах (аймах родня), хаан уруу (уруу родственник, родня): Хайһан көрдөххүтүнэ, хаан уруугут буолуом, эргиллэн көрдөххүтүнэ, эт уруугут буолуом, уордайбыккытын омука уһуутаан, кыһырбыккытын кыраайга кыйдаан! Если оглянетесь – я окажусь родней вам, обернетесь – кровным родственником буду, гнев свой на чужаков обрушьте, ярость свою вдаль прогоните! [4: 1310-1313].

Кровь является носителем самых сильных эмоций: гнева, ярости. Вариативность эпитетов, характеризующих лексему хаан свидетельствует о значимости данного соматизма при эмоциональной оценке человека: кыһырар, уордайар/уордаах «сердитый, злой»; кирэр «входящий/поступающий», иирэр «беснующийся», дьэбидийэр «багровый/красный/темный», дьэбиннээх «ржавый». Обратим внимание на глагольные связи лексемы, репрезентирующей рассматриваемый концепт. Хаан является более активным субъектом действия: кровь «движется/перемещается» хамнаата, «увеличивается» элбэтэ, «наливается» кутуллан. Самый частотный глагол в этом ряду киирдэ/киирэн «входит/проникает». Гнев описывается в «огневом ключе», кровь «кипит/бурлит» кыынһан/оргуян барда, «вскипает, бурля, и подступает к горлу» кырылачы кыйһан кэллэһинэ. Хаан как носитель эмоций «ходит по бокам» кырытынан/кырыларынан, «по ребрам»

ойогохунан/ойогосторунан, «по верхней части груди» *уолугунан*, а также локализуется в спине, ср.: *Көхсүн хаана кырылаччы кыйынан кэлэлбинэ* – *субай хаанынан чыллыргаччы силли турда* Когда кровь на спине у него вскипала, бурля, и подступала к горлу, он харкая, сплевывал алою кровью [7: 660-661]; *Кыһырыр хаана кырытынан кишрде, уордайар хаана ойбохунан кишрде, киш мас курдук кэдэричи тартарда, чоруун мас курдук чоноруччу тартарда* Сердитая кровь по бокам заходила, гневная кровь по ребрам заклокотала, словно кренивое дерево, саном назад отклонился, словно крепкое дерево, телом назад откинулся [4: 643-650].

Кровь может быть носителем положительных чувств и эмоций, иметь символическое значение «хорошее, душевное отношение к кому-л.». Доминирующими прилагательными, сопровождающими лексему «кровь» в олонхо, являются горячий *итиш/итигэс*, теплый *сылаас*, дружелюбный; приветливый, ласковый/мирный, дружелюбный *уйаБас/эйэлэс*, добрый *үтүө*. Как субъект действия кровь входит/заходит/ проникает *кишрэн*, бегаёт/течет *сүүрэлэн*. Как объект действия её вводят/впускают *киллэрэн туран*, ср.: *Итти хаана кишрэн эркээрэн, сылаас хаана кишрэн сылаанныйан, обуйук уоһун субуннатан, укулаат таас тишин туртаннатан, угул-сигил тыына, утуу-субуу суккуйа олорбута оннук этэ* Горячая кровь, нахлынув, нрав ее смягчила, теплая кровь, разлившись, душу ее согрела; сочные губы раздвигая, белизною крепких каменных зубов сверкая, часто дыша, связно-толково заговорив, так сказала [4: 2561-2567]; *Утүө хааннанан-сииннэнэн турдагына* – *хаан чаБаан сэбэрэлэнэн, дүдбүн бараан [дүһүннэнэн, суон хаан] үскэллэнэн, баттах сарыннанан, баарабай былчыгнанан, толуу уҢуохтанан, томоорон куннанан, туоллан-томтойон, киһи абай облокото эбит* Вот стоит он веселый – оказывается, детина он [видный], с красивым лицом, солидной внешностью, приятный облик, широченный в плечах, с мускулистыми руками, с крепким станом, с бедрами в плотных мышцах, – да, действительно, оказывается, настоящий человек! [7: 5963-5972]. Состояние крови может отражать и отрицательные чувства человека, ср.: *Хаанын-сиинин толо тыйыһай?* (тыйыс – 2. перен. строгий, суровый [11: 418-419]) *А с чего бы это лицо у тебя такое надменное* [7: 1110].

Кровь означает достоинства и пороки, ср.: *Бу ыт лиһэйи хаанын хааннаммыт* (букв. кровь его стала кровью леших), *соһуруу дүһүнүн дүһүннэммит*, – *түөн саба төбөн оройуттан түһнэри үрэн түһэрдэхпит буоллун!* Раз ты, пес, усвоил нравы леших, повадки адьяраев южных (адьярай – название особого рода злых существ Нижнего мира), да будет так: мы заклинаям-низвергаем тебя, продувая сквозь макушку твоего темени величиною с моксу [7: 5367-5370]. Тот, в ком есть кровь доброго существа, считается *айыы* (айыы – общее название мифологических существ, покровителей людей) *хааннах* [ПЭК: стб. 49].

Румянец – не только свойство молодости, признак физического здоровья и красоты, но также показатель сильных эмоциональных переживаний, эмоциональных реакций, изменений в настроении: *Маны истэн баран, тойоттор барыларын хааннара кытаргына түстэ* (досл. кровь их покраснела). *Оол гынан бараннар, саҥата суох дэьбин уоһуйан олордудар* Как услышали эти слова, сразу кровь прилила к их лицам. Сидели они молча, мрачные, словно ржавчиной покрытые [7: 74].

По поверьям якутов, *муосааны* и *кээлээни* – мелкие шаманские духи-помощники – плачут кровью в предчувствии надвигающейся беды [7: 594]: *Соххор муоһааным субай хаанынан ытыыр буолта тоһус хонно, кэпсэгэй кээлээним сиккэй* (сырой) *хаанынан ытыыр буолта сэттэ хонно* Девять суток уже, как плачет чистой кровью мой кривой

муосааны; семь суток уже, как плачет свежей кровью болтливый кээлээни [7: 3255-3260]. Существует также поверье о том, что дети, которым предназначено стать шаманами, плачут кровью (хааньнин ытыр) [Саввин, д. 64, л. 84 цит. по [1: 131]].

Хаан имеет переносное значение «большой, великий, важный, почтенный, почтенье» [9: стб. 3295]. Часто употребляется как составная часть мифологических, эпических имен и топонимов: Ала кындыс сатыллаата, көй чабаан күөдүйдэ; сүүлэх хаан сүүдүйдэ Пегая падающая звезда спешила, множество молний возгорелось, загремел гром... [10: 342]. Суулэ-хаан – Страшный князь, одно из названий бога грома, носящего разные имена по различию производимых им звуков [9: стб. 2387]. Алалах атыр сылгы таңалайын кэчигирэччи уурбут курдук лабыгырас хаан аартык көстүбүтүгэр саманан түһэр буолахтара дин, түһээри гыммыта Словно нёбо жеребца-шестилетки, вдоль растянутое, неровная гибельная дорога открылась. «Здесь, видно, спускаются», – думая, хотел было спуститься [6: 1930-1934]; Килэйэ Хаан (досл. переводится как «перевал, поблескивающий от пролитой крови») – перевал, по которому поднимаются из Нижнего мира [4: 315]; Суксулла Хаан (от суксуй «беспрерывно сыпать, обсыпать») – кровавый перевал [4: 316]; Чабыйа Хаан (от чабый «бояться, опасаться грозного вида чего-н., отступать, робеть») – проход из Нижнего мира в Средний мир; Чугуяа Хаан (от чугуй «пятиться, отступать») – перевал из Нижнего мира в Средний мир [4: 318].

Кровь являлась неизменным атрибутом сакрального действия, в частности, у якутов существовало понятие хааннаах андаҕар (клятва кровью), когда на карту ставилась вся родня, будущее потомство [1: 49], также являлась способом ритуального закрепления договоров: Ылгын чыкыйабын хайа баттаан, хааннаах хабала (досл. кровавая кабала) бизрэдэххинэ – босхолоон, көһүллээн ытыам да этэ эйигин [и дашь в этом] Кровавую расписку-[клятву], надрезав свой мизинец, то, пожалуй, освободил-отпустил, отослал бы тебя! [7: 8295-8298].

Лексема хаан может выполнять функцию усилительного слова: Соноҕос сылгы кы- айан уйбат суо (суо – почтенный (житель), солидный; суо-хаан ужасно-почтенный (вид); суо-хаан бэйэлээх чрезвычайно почтенный (важный) [9: стб. 2338]) хаан сурахпытын сураан кулу! – дин эппитин Такие, что молодому коню не под силу держать, громкозвучные славные имена наши, узнай и поведай нам! – сказал [4: 672-674]; Хаан-сүөл (сүөл – отменный, отличный, превосходный [9: стб. 2397]) баайа хампарыйбыт быһыылаах Несметное богатство разграблено, кажется [6: 3712-3713].

Кровь является объектом сравнения: Сыдьаан сизллэх кутуруктаах сылгы сүөһү тыһы кылын (букв. волосок-самка) сыыйа тардан ылбыт курдук сырдык ыраас хаана тыыр-тыыр тыгылаан И светлая, чистая кровь его, брызнула дрожащими струйками, похожими на тонкие волоски, вырванные у лошади с мягкой гривой и хвостом [7: 645-648]. Длинная тонкая струя крови уподобляется тонкому, длинному, мягкому волоску из хвоста хорошо откормленного коня.... С кровью богатыря сравнивался не всякий волосок, а волосок лучшего качества, называвшийся «тыһы кыл» – «волосок самка» в отличие от обычных волосков.... В нашем примере в струйке богатырской крови соединились все эти три признака: длина, тонкость, высшее качество, драгоценность, ведь для человека нет ничего ценнее, чем его кровь [2: 40].

Кровь является образом для сравнения; основанием сравнения служит внезапность появления и большое количество крови: Түһэр хаан курдук түстүлэр, кэлэр хаан курдук кэллилэр Ну и свалились же [на нас], как только они могли свалиться! Ну и явились же [к нам], как только они могли явиться! [7: 4141-4142].

Представленный материал позволяет сделать вывод о том, что концепт «кровь» занимает важное место в якутской языковой картине мира. В якутских олонхо слово *хаан* относится к наиболее актуализируемым: встречается, в основном, в ситуациях поединков, насильственной смерти, в контекстах с положительной и отрицательной характеристикой главных героев, является частью их портрета. *Хаан* имеет следующие символические значения: средоточие и символ жизни, субстанция жизненной силы, жизненная энергия, хорошее, душевное отношение к кому-л., сильные эмоции, достоинства и пороки, способ ритуального закрепления договоров, составляет основу важнейших социальных институтов и концептов (кровное родство, кровная месть).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бравина Р. Концепция жизни и смерти в культуре этноса: На материале традиций саха. – Новосибирск: Наука, 2005. – 307 с.
2. Захарова А. Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). – Новосибирск: Наука, 2004. – 312 с.
3. Исторические предания и рассказы якутов. / Изд. подгот. Г. У. Эргис; Ред. А. А. Попов: в 2-х ч. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – 4.1. – 359 с.
4. Кыыс Дэбиллийэ: Якутский героический эпос. – Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993. – 330 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
5. Мазалова Н. Е. Состав человеческого: Человек в традиционных соматических представлениях русских. – СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2001. – 192 с.
6. Могучий Эр Согодох: Якутский героический эпос. – Новосибирск: Наука. Сибирская издательская фирма РАН, 1996. – 440 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
7. Куруубай хааннаах Кулун Куллустуур (Строптивный Кулун Куллустуур): Якутские олонхо / Сказитель И. Г. Тимофеев-Теплоухов; Зап. В. Н. Васильева; Пер. А. А. Попова, И. В. Пухова // Эпос народов СССР. – М.: Гл. редакция восточной литературы, 1985. – 607 с.
8. Предания, легенды и мифы саха (якутов). Новосибирск: «Наука». Сибирская издательская фирма РАН, 1995. – 400 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
9. Пекарский Э. К. Словарь якутского языка. – СПб.; Пг.; Л., 1907-1930. – Вып. 1-13. – 3859 стб.
10. Худяков И. А. Краткое описание Верхоянского округа. Ленинград: Изд-во «Наука» ЛО, 1969. – 438 с.
11. Якутско-русский словарь / Под ред. П. А. Слепцова. – М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1972. – 608 с.

*Абдурашитова Ш. Б.
(Симферополь, Украина)*

КОНЦЕПТЫ «АЧУВ» И «КЪУВАНЧ» В КРЫМСКОТАТАРСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

В статье исследуются особенности языковой представленности концептов «ачув» и «къуванч» в крымскотатарском языке. Анализ лексической сочетаемости слов-репрезентантов концептов позволил выявить метафорические средства, отображающие специфику концептуализации гнева и радости в крымскотатарском языке.

Ключевые слова: *крымскотатарский язык, концепт, вербальная представленность, метафорическое описание.*

У статті досліджуються особливості мовного подання концептів «гнів» та «радість» у кримськотатарській мові. Аналіз лексичної сполученості слов-репрезентантів концептів дозволив виявити метафоричні засоби, які відображують специфіку концептуалізації гніву та радості у кримськотатарській мові.

Ключові слова: *кримськотатарська мова, концепт, вербальне подання, метафоричний опис.*

The article is devoted to investigation of peculiarities of language presentation of concept «rage» and «gladness» in the Crimean Tatar language. It is revealed (Crimean Tatar). The analysis of lexical combination of the words-representation concept permitted to reveal metaphorical means of gladness and rage conceptualization in the Crimean Tatar language.

Key words: *Crimean Tatar language, concept, verbal presentation, metaphorical description.*

Эмоции, являясь признаками человечности, привлекают внимание исследователей разных областей знания (психологии, физиологии, философии, социологии). По мнению известного психолога К. Э. Изарда, не обладая эмоциями, то есть, не умея испытывать радость и печаль, гнев и вину, мы не были бы в полной мере людьми [1: 22]. Появление в современном языкознании эмотиологии или лингвистики эмоций, которая уделяет внимание вопросам концептуализации эмоций в языке, свидетельствует об актуальности изучения языка эмоций. В. И. Шаховский указывает на достижения лингвистики эмоций, которая определяет эмоцию в виде вербального сценария, т. е. рассматривает этапы, стадии и последовательность ее зарождения, актуализации. Возможность «осценарить» ту или иную эмоцию позволяет лингвистам вычлениить ее семантические примитивы и на их основе смоделировать эмоциональные концепты [2: 13-14]. Под эмоциональными концептами мы понимаем ментальные образования эмоционального мира человека, зафиксированные в языке и имеющие этнокультурную специфику. Эмоциональные концепты являются объектом научных изысканий известных исследователей (Вежбицкая А., В. Н.Телия, С. Г. Воркачев, Пеньковский А. Б., Борисов А. А. и др.), так как, восходя к архетипическим началам в языковом сознании человека, отражают специфику национальной концептосферы [3: 128].

Данное исследование направлено на изучение концептов «ачув» (гнев) и «къуванч» (радость) в крымскотатарском языке. Исходя из того, что «универсальные эмоциональные

концепты в каждой лингвокультуре интерпретируются по-разному на основе внутриязыковой сочетаемости и образности их вербальных коррелятов» [2: 16], актуальность работы определяется необходимостью изучения гнева и радости для выявления универсального и специфичного в способах их концептуализации и функционирования. Подобное исследование позволит глубже изучить систему мышления носителей крымскотатарского языка. Новизна работы состоит в том, что данные эмоциональные концепты прежде не исследовались на материале крымскотатарского языка. В рамках исследования ставится следующая цель: выявить особенности вербальной представленности концептов «ачув» и «кьуванч» в крымскотатарском языке. Материалом для анализа являются тексты художественной прозы крымскотатарских авторов, пословицы и фразеологические единицы. Так как оформление эмоции в языке осуществляется в основном лексическими средствами прямой номинации, единицами исследования выступают прямые номинации гнева и радости в крымскотатарском языке.

Русско-крымскотатарский словарь представляет следующий ряд номинаций радости: *севинч*, *кьуванч*, *неше*, *шадлыкь* [4: 330]. В словаре синонимов крымскотатарского языка к данному ряду отнесены также лексемы, называющие удовольствие: *хошнутлыкь*, *лемнюнлик* [5: 52]. Доминантой представленных синонимов является лексема *кьуванч*. В древнетюркском словаре указаны фонетические варианты данной лексемы: *küvānč* и *kevānč* со значениями 'надежда', 'радость', 'удовлетворение', 'гордость', 'высокомерие', 'надменность' [6: 330]. В современном крымскотатарском языке сохранилось значение 'радость' (кьуванч).

Гнев в крымскотатарском языке представлен лексемами: *гъзапан*, *ачув*, *иддет*, *афакъан*, *оке*, *хышым* [4: 82]. По данным этимологического словаря тюркских языков доминантная лексема *ачув* образовалась от «глагольно-именных омоформ *ач* с комплексным значением, в состав которого входит «горечь», 'горький', 'кислость', 'кислый', 'едкость', 'едкий'» [7: 92].

Следует отметить, что вышеуказанные номинации гнева используются также для обозначения злости и ярости. Тенденция к синонимизации понятий «гнев», «злость» и «ярость» присутствует и в словаре синонимов крымскотатарского языка [5: 15, 16, 28, 36, 44, 64]. В других языках так же нет четкого разьяснения различий понятий гнева, злости и ярости. Так, в турецком языке: гнев – *hiddet*, *öfke*, *gazap*, *kızgınlık*, *tehevür*; злость – *kızgınlık*, *hiddet*, *öfke*, *hırs*, *hışım*; ярость – *kızgınlık*, *gazap*, *öfke*; *sertlik* [8: 150, 276, 1022]. Аналогичная ситуация прослеживается и в русском языке: ярость – сильный *гнев*; *гнев* – чувство сильного возмущения, *негодования*; *негодование* – *возмущение*, крайнее недовольство; *возмущение* – сильное *раздражение*, негодование; *раздражение* – вызванное чем-н. состояние досады, недовольства [9: 919, 134, 403, 93, 646].

Психологи так же затрудняются однозначно определить природу гнева. В психологическом словаре отмечено, что «проблема состоит в том, что это довольно размытое понятие, связанное с другими эмоциональными реакциями подобного вида, такими, как враждебность, ярость, неприязнь, ненависть и т. д.», поэтому вопрос о синонимичности понятия «гнев» и других терминов можно решить только в контексте [10: 192].

Языковая фиксация симптоматических реакций и физических состояний, ассоциируемых с какой-либо эмоцией, является основой для формирования представления о значимых характеристиках этой эмоции в картине мира. Анализ языкового материала выявил, что одним из ярких признаков гнева в крымскотатарском языке является изменение цвета лица: – *Ишинь олмасын, кьарышима!* – *деди ачувьындан кьызырым-бозаргъан*

ве бу хаберден эли-аягы кълтырагъан Джелил мырза еринден котерилип. (Б. Ю.) «Не твое дело, не вмешивайся! – сказал покрасневший от злости, дрожащий от этой новости всем телом Джелил мырза, вскочив со своего места». *Даа деми кульмектен ичеклери узуляяткъан Ибраим байнынъ чырайы да ачувындан чукъурдаки Бенсеит акъайнынъки киби ап-акъ олды.* (Б. Ю.) «Лицо у только что хохотавшего Ибраим бая от злости стало таким же белым, как у Бенсеита, оказавшегося в яме». *Ачувындан юзю топракъ ренкинн алды.* (П. И.) «От злости [его] лицо приобрело землистый цвет». Изменения цвета лица не является характерным симптомом радости, хотя в языковой практике и имеют место частные случаи. Например: *Эмине къулакъларынадже къызарды. Лякин бу алынъыз утанув дегиль де, эм эеджан, эм къуванч алямети эди.* (Э. У.) «Эмине покраснела до ушей. Но это было признаком не только смущения, но и волнения, и радости».

Выделяются также следующие физиологические признаки гнева, зафиксированные в крымскотатарском языке: а) покраснение глаз: *Козьлери къызаргъан, череси топракъ кесильген Эмин анасына ачувен тикленип бакъты, озюни тутмагъа тырышкъан алда: – Ана, бойле шейни бир аз тоюнип айтырлар...* (Э. У.) «Эмин, с покрасневшими глазами, с лицом землистого цвета, со злостью пристально взглянул на мать и, сдерживая себя, сказал: – Мама, прежде чем сказать такое, следовало бы подумать»; б) дрожь тела: *Ачувындан дыр-дыр кълтырады.* (Б. Ю.) «От злости его затрясло». *Ниярнынъ ачувындан эли-аягы кълтырады.* (Э. У.) «У Нияры от злости тряслись руки-ноги». *Сердар сымта туткъан киби кълтырай, козь къапакълары секире, богъазыны недир эп сыкъа – бутюн омюри бою топлангъан ачув ве нефрет артыкъ оны богъа эди.* (О. А.) «Сердар трясется, как в лихорадке, веки дергаются, что-то сжимает горло – гнев и ненависть, копившиеся в нем всю жизнь, душат его»; в) затрудненное дыхание: *Сен... сен... – къычырды усталар башы, лякин бутюн барлыгъыны къаплап алгъан афакъанындан нефеси тыйылдып, озудай уфачыкъ шамарыны саллай-саллай Алимге къаршы адымлады.* (Б. Ю.) «Ты... Ты... – закричал старший мастер, однако из-за гнева, охватившего его существо, перехватило дыхание, и, размахивая маленькой ладошкой, он двинулся в сторону Алима».

Симптоматика радости в крымскотатарском языке не столь ярко выражена. Одним из симптомов ее проявления является смех и хохот: *Къакъач къувангъанындан, шах-шах этип кульди.* (Э. У.) «Сухарь» расхохотался от радости». *О къуванчлы сеснен шакъылдап кульди, меним омузьма элини къойды.* (Э. У.) «Он радостно расхохотался и положил руку мне на плечо». *Къарт, бала киби, къуванып кулюмсиреди.* (Э. У.) «Старик, словно ребенок, радостно улыбнулся». Заметим, что смех чаще является «индикатором» радости, чем улыбка. Можно выделить такие симптомы как а) двигательная активность: *О ишни битирип мердивенден юкъары котерильгенде, участка башы къувангъанындан оны къучакълап, опит башлады.* (Э. У.) «Когда он закончил работу и поднимался вверх по лестнице, начальник от радости стал его обнимать и целовать». *О къувангъанындан, Алимени къучакъларды, опьти.* (Э. У.) «От радости он обнял и поцеловал Алиме»; б) «невозможность речепорождения»: *Олар къуванч делялети ве шадлыкъ ичинде олганларындан, сес-солукъ чыкъармакъ меджалында дегиль эдилер.* (Б. Ю.) «Они пребывали в радости и веселье, поэтому были не в силах произнести и звука». *Сеит-Джелил эфенди къуванчындан губернаторгъа тешекюр биле айталмады.* (Б. Ю.) «Сеит-Джелил эфенди от радости даже не смог произнести слова благодарности губернатору».

Данный анализ позволяет определить следующее: наиболее распространенными семантическими признаками эмоционального концепта «ачув» является изменение цвета лица, дрожание; признаками концепта «къуванч» являются смех и двигательная активность.

С. Г. Воркачев отмечает, что семантическое описание наименований эмоций в силу недоступности их денотата прямому наблюдению, вызывает необходимость применения косвенных (например, метафорических) приемов толкования [11: 116]. Именно метафора, являясь своего рода призмой, позволяющей воспринять абстрактное и познать внутренний мир человека, отражает культурно-национальное мировидение.

Анализ лексической сочетаемости слов-репрезентантов концепта, проводимый на материале художественных текстов позволил выявить, что гнев и радость в крымскотатарском языке часто уподобляются огню: *Юзюнде севиич, шадлык аляметлери пурьлдай, яна эди.* (Э. У.) Досл.: «На лице сверкали, горели признаки радости, веселья». *Козьлеринде бахт ве кьуванч учкьунларь учтылар.* (Э. С.) «В глазах отражались искорки счастья и радости». *Исправник койлюленинь мыскьылды юзюндеки тебессюмни корип, ачунен алевленсе де, бойле бир баланен давалашып озюни масхара этмек истемеди.* (Б. Ю.) «Исправник, увидев на лицах селян насмешливые улыбки, и воспламенился от гнева, но не захотел унижать себя, споря с ребенком».

Достаточно частотна персонификация, то есть репрезентация эмоций через образ живого существа: *Олеги ачуе ве чаресизлик богьа.* (Э. С.) «Олега душат гнев и безысходность». *Оны кьуванч дуйгьусы сарып алды.* (Э. С.) Его/её охватило чувство радости. *Алянынъ юрегинде кьуванч догьды.* (Э. С.) (Досл.) «В сердце Али зародилась радость».

Отметим, что нередко гнев и радость в крымскотатарском языке уподобляются жидкости. «Сосудом» наполнения этой жидкостью чаще всего является сердце: *Алимнинъ юрегине кьуванч мельзми тьёкюльген киби олды.* (Б. Ю.) «В сердце Алима как будто влился бальзам радости». *Шамратнынъ юрегине шеньлик шербети тьёкюльген киби олды.* (Б. Ю.) «В сердце Шамрата как будто влили шербет веселья». *Кьайна озь ачувыны келининъ устуне тьётци, лякин буньнен де юреги бошамады.* (Э. У.) «Свекровь излила свою злость на невестку, но её сердце этим не успокоилось». *Кьалбинде ачуе далгьалары кьабарды, ташты.* (П. И.) «В его душе вздымались и вскипали волны гнева».

Необходимо отметить, что сердце является не только «сосудом», неким «хранилищем» радости, но и непосредственно испытывает данную эмоцию. Например, *Баракалла, кьызым, кене юрегимни кьувандырдынъ.* (Б. Ю.) «Молодец, дочь, ты вновь порадовала моё сердце». *Оларнынъ пенджересинде ярыкъ корьгенде юреги кьуванды, ташты.* (Э. У.) Досл.: «Увидев свет в их окне, его сердце испытало радость и вскипело». Чувство, которое испытывает сердце, считается искренним: *Эмин Ниярнен бойле кьолайлыкьнен таньши олгьанына юректен кьуванды.* (Э. У.) «Эмин от всего сердца обрадовался тому, что так легко познакомился с Ниярой».

Жидкость-радость может переполнять человека, его сердце: *Анасынен тизеси арасында кьурулып отургьан Сараны корип, кьуванчындан толып-ташкьандай олды.* (Б. Ю.) «Увидев Сару, сидящую между матерью и тётёй, его переполнила радость». *Бу себептен козь айдын сезюни зшиткенинен, юреги кьуванчка толып-ташты.* (Б. Ю.) «От прекрасной вести, его/её сердце переполнилось радостью». *Сагь ол, баба, бинь йыл даа яша! – деди кьуванчындан юреги толып-ташкьан Рустем.* (Б. Ю.) «Спасибо, отец, живи еще тысячу лет! – сказал Рустем с переполненным от радости сердцем».

Радость начинает увеличиваться в объеме и уже не вмещается в груди: *Усеин акьый оларнынъ бу арекетине шу дередже шадланды ки, багьырында сыгьмагьан севиичи кьыртлагьында томарлангьан киби олды.* (Б. Ю.) «Усеин до такой степени обрадовался их действиям, что радость, не поместившись в его груди, словно переместилось в область гортани». Также возникает вероятность того, что сердце взорвется из-за переполняющей

радости: *Юреги къуванчтан патлайджакъ*. (Э. С.) «Его сердце от радости готово разорваться». Радость способна увеличиваться до бесконечности: *Ананьнъ къуванчы доньягъа сыгмады*. (Э. У.) (Досл.) «Радость матери не вместились в мир». *Сонъ, сынъырсыз къуванчтан титреген эллеринен оны тапчандан алып, дудакъларына кетирди, манлайына сыйпады*. (Б. Ю.) «Затем, трясушимися от безмерной радости руками, схватил его/её с топчана, приблизил к губам, погладил лоб». Увеличиваясь, радость на определенном этапе и сама может стать сосудом, то есть человек может оказаться в ней: *Олар къуванч делялети ве шадлыкъ ичинде олгъанларындан, сес-солукъ чыкъармакъ меджалында дегиль эдилер*. (Б. Ю.) «Пребывая в веселье и радости, они не могли произнести ни звука». Также радость может довести человека до состояния безумия: *Шамрат къуванчындан акъылыны чылдыргъандай олды*. (Б. Ю.) «Шамрат словно обезумел от радости». *Яхшы, чокъ яхшы! – деди севинчинден делирезгъан Пестель ве челик тумбадан бир десте акъча чыкъарып, мырзагъа узатты: – Магъарыч!* (Б. Ю.) «Хорошо, очень хорошо! – сказал, обезумевший от радости Пестель, и, достав из стальной тумбы деньги, протянул мурзе: Магарыч!»

Необходимо отметить, что радость, возрастая, как газоподобное вещество, в состоянии оторвать человека от земли: *Баиынъ кокке тиймек* – досл. «головой дотронуться до неба». В крымскотатарской художественной прозе используется словосочетание «быть на седьмом небе»: *Гульчехре къуванчындан еди къат кокнинъ тѣпесинде эди*. (Б. Ю.) «Гульчехре была на седьмом небе от радости». *Мен къуванчымдан еди къат кокнинъ тѣпесинде эдим*. (Б. Ю.) «Я от радости был на седьмом небе». Так как понятие о седьмом небе заложено в сознании мусульман, каковыми являются и крымские татары («Аллах – тот, кто сотворил семь небес и земли столько же») Сура 65, Развод 12 (12) [12: 462]), в крымскотатарском языке встречается устойчивое словосочетание «еди къат» [13: 140]. Однако словосочетание «быть на седьмом небе» не характерно для крымскотатарского этнического сознания) и, по-видимому, является калькой с русского языка.

Если радость нечто газоподобное, то гнев, напротив, что-то твердое: *Хошнутсызлыкъ, ачув, кин онынъ къальбинде эр вакъят таи олып къатып къалса да, ич бир вакъят тышкъа чыкъып, озюни арекетте косътермей эди*. (Б. Ю.) «Недовольство, злость, гнев, камнем застывшие в его сердце, никогда не проявлялись внешне». *Онынъ юзюнде къатит, козьлеринде исе ачув къатып къалгъандай эди*. (О. А.) «Казалось, что его лицо выражает категоричность, а глаза – застывшую злость».

Гневу, как правило, приписывается отрицательная оценка. Данная эмоция противопоставляется уму. Человек в этом состоянии не способен рассуждать, объективно оценивать ситуацию: *Ачув – душман, акъыл – дост*. (посл.) «Гнев – враг, ум – друг». *Ачув кельсе, акъыл кете*. (посл.) «Когда приходит гнев – ум уходит». Гнев может довести до состояния безумия: *Яныкъсырап, шаммалап къалгъан Мемши агъа ачувындан къутургъан бир алгъа келип, аля даа азбар ичинде чапкъаламакъта, тыншы алмадан гъаралты халкъы устуне окюрмекте, сѣгюнмекте эди*. (Б. Ю.) «Не выспавшийся, растерянный Мемиш ага, охваченный гневом, всё ещё бегал по двору, беспрестанно крича на окружающих». Для человека в гневе характерна потеря самоконтроля: *Бу ал къадыны иудетлендириди, о, озюни унутты, эйшликке кемлик косътерген, «чингене торбасындан тюшкен» Ресуль эфендини догърудан-догъру сокъакъ сѣгюшинен сѣгди*. (Б. Ю.) «Эта ситуация разгневала кадия, он, выйдя из себя, обругал неблагодарного, безродного Ресуль эфенди грубыми словами».

Гнев, возрастая, может не вмещаться в груди: *Алимнинъ ачувы кокъюсине сыгмай,*

тышкья чыкъмагъа, пуска киби патламагъа азыр экен. (Б. Ю.) «Гнев Алима не вмещается в груди, готов выйти наружу и лопнуть, как пузырь», «подступает» к горлу: *Ачувы боғазына келип етсе де, агъзыны ачмады, къолларыны ойналмады, ердеки балчыкъ пилигине мыслангъан киби, аякъларыны бек тутты.* (Б. Ю.) «Несмотря на то, что гнев подступил к горлу, он промолчал, не дал волю рукам, не сдвинулся с места, словно был пригвожден к грязной глине». На определенном этапе может привести в «взрыву»: *Айдавджы ачувындан патлайзды, къаршысындаки, йитек халатлы ханымны яхшы этип сѣгмек истеди, лякин Сание аптени ынджытмакътан сакъынды, онынъ хатири ичюн сусмагъа меджбур олды.* (Э. У.) «Водитель, чуть не лопнувший от злости, хотел было обругать женщину в шелковом халате, но, опасаясь обидеть Сание апте, был вынужден замолчать». «Генерал», *адынен айткъанда, Саранынъ агъасы Юсуф, ачувындан патламакъ дереджесине кельген эди.* (Б. Ю.) «Брат Сары Юсуф, прозванный «генералом», чуть не взорвался от гнева». Поэтому желательно контролировать, подавлять эмоцию: *Ачувынъ чыкъкъанда аякъта исенъ – отур, ачувынъ къайтмаса – ят!* (посл.), «Если ты охвачен гневом – сядь, если гнев возвращается – ложись», гнев опасен для здоровья человека. Умеющий контролировать гнев будет здоров: *Озь ачувыны енъген чокъ яшар.* (посл.) «Поборовший свой гнев, будет долго жить».

Отметим, что исследуемые нами эмоциональные концепты в крымскотатарском языке репрезентируют лексемы «ачув» (гнев) и «къуванч» (радость). Исследование показало, что и гнев, и радость в крымскотатарском языке персонифицированы (например, гнев «душит», радость «рождается»). Свидетельством универсальности данных эмоций является осмысление их через образы огня и воды.

Наиболее распространенными семантическими признаками эмоционального концепта «ачув» в крымскотатарском языке является изменение цвета лица, дрожание; признаками концепта «къуванч» являются смех и двигательная активность. Радость-жидкость, находящаяся в сердце-сосуде, при увеличении превращается в газ и, как следствие увеличения внутреннего давления, человек может «взлететь». Гнев в крымскотатарском сознании осмысливается крайне негативно и является противоположностью ума, то есть гнев приводит человека в состояние безумия. При «увеличении» гнева возникает опасность «взрыва», поэтому его желательно контролировать.

Исследование гнева и радости как ментальных образований, являющихся базовыми составляющими картины мира, позволяет изучить специфику крымскотатарской национальной концептосферы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изард К. Э. Психология эмоций. – СПб.: Питер, 2006. – 464 с.
2. Шаховский В. И. Эмоции и их концептуализация в различных лингвокультурных контекстах / Русистика – 2004. – Вып. 1. – С. 13-19.
3. Бородкина Г. С. Концепты «Angst» и «Freude» в семантическом пространстве языка (на материале немецкого языка и его австрийского варианта) // Вестник ВГУ, Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация» – 2004. – № 1. – С. 128 – 131.
4. Русско-крымскотатарский карманный словарь. / Сост. С. М. Усеинов. – Симферополь: Оджакъ, 2005. – 456 с.
5. Девлетов Р. Р. Къырымтатар тили синонимлери. Лугъат. – Симферополь: ДОЛЯ, 2002. – 112 с.

6. Древнетюркский словарь. – Л.: Наука, 1969. – 676 с.
7. Büyük rusça-türkçe sözlük. 47700 kelime. / Э. М.-Э. Мустафаев, В. Г. Щербинин. – Москва: Русский язык, 1996. – 1022 с.
8. Ожегов С. И. и Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.
9. Большой толковый психологический словарь. Т. 1 (А – О); Пер. с англ. / Ребер Артур. – М.: ООО «Издательство АСТ»; «Издательство «Вече», 2001. – 592 с.
10. Севортян Э. В. Этимологический словарь тюркских языков (Общетюркские и межтюркские основы на гласные). – М.: Наука, 1974. – 767 с.
11. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2004. – 236 с.
12. Коран в переводе И. Ю. Крачковского. – М., 1990. – 727 с.
13. Куркчи У. Сёз бирикмелери // Ыылдыз. – 1988. – № 1. – С. 137-141.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

(Б. Ю.) – Болат Ю.
 (О. А.) – Осман А.
 (П. И.) – Паши И.
 (Э. С.) – Эмин С.
 (Э. У.) – Эдемова У.
 (посл.) – пословица.

УДК 81'373.2

*Добровольська О. Я.
 (Ужгород, Україна)*

РЕКОНСТРУКТИВНІ МОЖЛИВОСТІ СЕРЕДНЬОАНГЛІЙСЬКОЇ АНТРОПОНІМІЇ

Антроніми зберігають у своїх основах втрачені на сьогодні слова або значення слів. На базі назв пізвищового типу середньоанглійського періоду реконструюються втрачені апелятиви-назви людини за професією та заняттям, що є за своєю структурою композиціями з другим компонентом -тап, для яких основним джерелом виведення семантики послужили їх словотвірні дублети, відомі англійській мові.

Названия фамильного типа сохраняют утерянные на сегодняшний день слова или их значения. На основании названий фамильного типа реконструируются утерянные апеллативы-названия лиц по профессии и занятию, по своей структуре являющиеся композициями со вторым компонентом –тап, для которых главным источником для определения семантики служат известные английскому языку их словообразовательные дублеты.

Вунаmes reflect the vocabulary which served the basis of their formation. The article deals with such words, which were lost in the course of time. These words are compounds with the second element –man and belong to the lexico-semantic group of professional names.

© Добровольська О. Я., 2008

Відапелятивна антропонімія завжди вважалася цінним джерелом вивчення мовних фактів попередніх епох. Антропоніми, зокрема відапелятивні прізвиська та прізвища, що постали пізніше на їх основі, відтворюють ті лексеми, що послужили базою для їх виникнення, тому зберігають маловживані чи навіть утрачені слова або значення слів, які змінилися або зникнули упродовж розвитку мови.

Як відзначають дослідники англійської антропонімії, середньовічні прізвиська були офіційними неспадковими найменуваннями і базувалися на основі реальних ознак їх носіїв [1: 6], причому дуже поширеним в той час було використання в якості прізвиськ назв професійного заняття людини [2: 23]. Прізвиська в Англії почали успадковуватися на початку XII століття, а час стабілізації цього процесу припадає на XV століття. Прізвиська, що виникали у цей період активного формування прізвищевої системи, несуть цінну інформацію про ті пласти лексики, які лягли в основу творення назв прізвищевого типу, що перетворювалися згодом на офіційні, спадкові і незмінні прізвища.

Метою нашого дослідження є виявлення тих лексем, які були втрачені упродовж історії мови: вийшли з ужитку і не знайшли свого відображення навіть в історичному словнику англійської мови. Об'єктом вивчення послужили назви прізвищевого типу середньоанглійського періоду, які за своєю структурою є композитами з другим компонентом *-man*. Оскільки лексема *man* є носієм лише загальнокатегоріального значення особи, а інколи прирівнюється навіть до напівсуфікса [3; 4], то встановлення семантики композит не може здійснюватися у чітко визначених рамках семантики компонентів складного слова. Значно утруднює справу реконструкції семантики непрозорість для сучасного дослідника істинних мотивів номінації, що особливо відчутно у разі багатозначності або омонімічності лексем, на основі яких тлумачаться похідні слова. Наведемо випадки, коли для реконструкції семантики слова використовуються наявні в англійській мові, хоч інколи і з хронологічним зсувом, словотвірні дублети розглядуваних слів.

Середньоанглійські лексеми *dikeman*, *dekeman* лежать в основі назв прізвищевого типу в антропоформулах *Richard*, *John Dikeman* 1206 Cur, 1227 AssSt; *Thomas Dekeman* 1327 SRC. На основі семантики лексеми *dike* (*deeke*, *deek*) [OE *dīc*] 'A ditch, trench, or fosse (847 NED). Such a hollow dug out to hold or conduct water (893 NED). Any hollow dug in the ground; a pit, cave, or den (1250) NED. A bank formed by throwing the earth out of the ditch (1487 NED). A wall or fence (1400 NED). A vidge, embankment (1531 NED)' та лексеми *diker* [OE *dīcere*, *dīkere*] '1. A man who constructs or works at dikes; a. One who digs ditches or trenches (1000 NED); b. One who builds enclosure walls (of earth or dry stone) (1497 NED); c. One who constructs embankments (1481 NED)', вважаємо правомірним вивести семантику лексеми *dikeman* (*dekeman*), аналогічну до семантики лексеми *diker*: «One who works at dikes: digs ditches or trenches, builds enclosure walls of earth or dry stone, constructs embankments».

Середньоанглійська лексема *fishsheman* лежить в основі назви прізвищевого типу в антропоформулі *Randolph Fishsheman* 1474 MEOT. Можемо припустити, що це є професійна назва рибача або торговця рибою. Пор. лексеми *fisher* [OE *fiscere* 893] 'One who is employed in catching fish' (NED), а також пізніші утворення: *fisherman* 'One whose occupation is to catch fish' (1526 NED), *fisheress* 'A female fisher (1611 NED); *fishmonger* 'One who deals in fish' (1464 NED); *fish-woman* – a combination connected with the catching or selling fish (1698, 1855 NED). Оскільки мотив номінації для нас є непрозорим на сьогодні, то середньоанглійській лексемі *fishsheman* приписуємо семантику, яка об'єднувала б позначення рибача і торговця рибою 'One who is employed in catching and/or selling fish'.

Середньоанглійські лексеми *hunteman* та *huntsman* послужили основою для назв прізвищевому типу в антропоформулах *John Hunteman* 1219 Fees; *John Hunteman*, *Huntesman* 1347, 1348 FA. Ці лексеми можна мотивувати як похідні від *hunt* (*hunte*) [OE *hunta* 1000] ‘A hunter; a huntsman’ (NED) або *hunt* [from *hunt* v. (1000)] ‘The act of hunting (1375 NED). Вважаємо їх синонімічними лексеми *hunt*, а також *hunter* ‘A man who hunts. One engaged in the chase of wild animals; a huntsman’ (1250 NED) (пор. також *huntress* ‘A female hunter. A woman (or) goddess who hunts or engages in the chase’ 1386 NED). Лексема *huntsman* зафіксована лише в XVI ст. [*hunt*’s – genitive of HUNT + MAN; cf. *craftsman*] ‘1. A man who hunts, a hunter (1567 NED)’ (пор. також *huntswoman* ‘A huntress; a woman who rides’ 1621 NED). Лексема *Huntesman* фіксується в історичному словнику NED лише як власна назва аж у XVII столітті (1567 рік).

Лексеми середньоанглійського періоду *cocheman* та *cowcheman* закладені в антропоосновах назв прізвищевому типу в антропоформулах *Thomas Cocheman* 1374 Ct; *William Cowcheman* 1500 KentW. Очевидно, вони мотивується лексемою *couch* (*cowch*(e), *choche*, *cuhe*) [a.F. *couche* 13 th. c.] ‘a frame or structure, with what is spread over it (1340 NED); the lair or den of a wild beast (1398 NED); an article of furniture for reclining or sitting on (1450 NED); cloth spread upon a table for a meal (1460 NED)’ і є фонографічними варіантами однієї лексеми. За семантикою вони, можливо, є синонімами назви людини за професією *coucher* (*coucheour*) [app. a. AFr. **coucheour*: cf. F. *coucheur* ‘a coucher’] ‘? A couch maker, an upholsterer (1400 NED)’. Не можна, однак, виключати й інше тлумачення – на основі дієслова *couch* [a. F. *coucher* (12th c.), earlier *colcher*, *culcher*...] ‘I. To lay down flat, and related senses (1393); II. To lower, bring down, put down (1470); III. To place, lodge; hide; express in words (1400); IV. To lie (1380); a) Of persons: esp. To lie in a place or position of rest, to lie at rest or in sleep; to recline, to repose (1380)’ (загалом 19 значень дієслова), і розглядати слово *couchman* як синонім *coucher* (*co(u)choure*) [app. a. AFr. **couchour* = F. *coucheur* ‘he who lies, a liar’, f. *coucher*] ‘1. One lying down: in 15th c. quot. perh. one confined to bed; in Sc. one who lies when he ought to be active, a loggard, coward, paltroon (1.4.); 2. One who couches or crouches (1880)’. Пор. власні назви середньоанглійського періоду *Stephen Cuchur* Ed1 Battle; *Nicholas le Couchur* 1295 MESO.

Агентивна назва *gosman* відтворюється в антропооснові назви прізвищевому типу в антропоформулі *Gilbert Gosman* 1246 AssLa. Лексема мотивується словом *goose* (*gos*) [OE *gys*] (1000 NED) і є, імовірно, синонімічною до агентивних назв середньоанглійської мови *gooseherd* (*gossard*) [f. *Goose* sb. + HERD] ‘One who tends a flock of geese (14.. NED)’. *Gozzard* [repr. OE **gyshierde*, with normal shortening of the vowel of the initial syllable; the citerary form *gooseherd* is due to recomposition] (14.. NED)’. Пор. антропоніми, що фіксують ці лексеми на два століття раніше: *Walter Goseherd* 1236 AssLa; *John le Goshurde* 1327 SRSx.

Семантика лексеми *noteman*, що лежить в основі назви прізвищевому типу в антропоформулі середньоанглійського періоду *John Noteman*, 1275 RH, може бути мотивована так само, як і лексема *noter*, значеннями дієслова *note* ‘I. 1. To observe or mark carefully; to give heed or attention to; to notice closely (1225); b) To take notice of; to observe, perceive (1315); 2. To mention separately or specially among other items or matters committed to writing (1380); 3. To set down in writing; to put down as a memorandum; to write, indite (1400-50); 4. To set down as having a certain (good or bad) character (1526); II. To denote, or signify smth (1300); 6. To mark (a book, words, etc.) with a musical score (1440); 7. To affix to (one) the stigma or accusation of some fault, etc. (1412); III. 8. To produce musical notes; to practise

singing (1430-40)'. Лексему *noteman* будемо вважати синонімічною до *noter* '[Note, v. + -er] An OE *notere* occurs as a gloss to L. *notarius* (Napier OE. Glosses i.2846). 1. A writer of the musical score in MSS (1491 NED); 2. One who takes or writes notes (1589 NED); 3. An annotator or commentator (1644 NED); 4. One who notes a protested bill (1849 NED)'. Назви прізвищового типу фіксують лексему *noter* на двісті років раніше: Robert le Notere 1221 AssWa; Adam le Notyere 1293 AssSt; Dyonisia Notur 1302 Oseney. Поп. також *notary*, *notar* (*noter*) [ad. L. *notārius* 'shorthand writer, clerk, secretary', F. *notaire*] '1. A clerk or secretary to a person (1303 NED); 2. A person publicly authorized to draw up or attest contracts or similar documents, to protest bills of exchange, etc., and discharge other duties of a formal character (1340 NED); 3. A noter or observer (1589 NED)'

Фонографічні варіанти *parcman* та *parkeman* фіксуються як твірні основи назв прізвищового типу в антропоформулах середньоанглійського періоду Richard Parcman 1307 MEOT; Richard Parkeman 1429 LLB. В середньоанглійський період побутовувала також лексема *parker* (форми: *parkere*, -are, *parcare*, -oure, -ar, *perker*) [a. A.-F. *parker* (=OF. type **parquier*), in med. L. *parcārius*, f. PARK sb. + -er] '1. A man who has charge of a park; a park-keeper (1321-2)'. Однозначність лексеми *park*, що мотивує слово *parker* (*park*, forms: *parc*, *parke*, *paark*, *perke*, *perk* [ME. a. OF. *parc*] [ME. a. AF. *parc*] '1. An enclosed tract of land held by royal grant or prescription for keeping beasts of the chase -1260 NED), дозволяє припускати для лексеми *parcman* (*parkeman*) також однозначне тлумачення як синоніма лексеми *parker*.

Антропоосною назви прізвищового типу в антропоформулі середньоанглійського періоду John Spureman 1222 Cur є лексема *spureman*, яка мотивується лексемою *spur* (форми *spure* (1000 NED); *spurre*, *spirge*, *spur*, *spurr* (1400 NED) [OE *spora*, *spura*] '1. A device for pricking the side of a horse in order to urge it forward, consisting of a small spike or spiked wheel attached to the rider's heel (725 NED)')', тому з припущенням можемо вважати її синонімом як лексеми *spurrier* [*spur* + -ier] 'A spur-maker (1389 NED)', так і лексеми *spurter* '1. A spurrier (1499 NED); 2. One who spurs or urges (1632 NED)'

Лексему *staneman*, що лежить в основі назви прізвищового типу в антропоформулі Richard Staneman 1327 SRSx, можна тлумачити як похідну від іменника *stone* (Sc. and north. *stan*) (825 NED), тобто як синонімічну середньоанглійській лексемі *stoner* [*stone*, sb. + -er] '1. One skilled in precious stones: = LAPIDARY (1440 NED), або як синонімічній лексемі *stoner* (*staner*) [*stone*, v + -er] «One who stones or pelts with stones (esp. so as to kill) (1350 NED)'. (*stone*, v., forms: (Sc. and north.) *stan*... [Early ME *stānen*, f. *stān* Stone sb.] '1. To throw stones at, pelt with stones; esp. to put to death by pelting with stones (1200 NED) etc'». Вважаючи мотив номінації людини за професією та заняттям більш імовірним, із-за непрозорості номінаційних процесів стосовно розглядуваних апелитивів не можемо виключати і другий варіант тлумачення.

Середньоанглійський апелитив *todman* (Juliana Todman 1275 SRWo) вважаємо агентивною назвою мисливця, синонімічною лексемі *tod-hunter* '1882 Standard 10 Feb.5/3 «The 'Tod-hunter', who last century was kept in the Western Isles for the purpose of exterminating the fox» (NED). *Tod* (Sc. and north. dial.) [A northern word of unknown origin] 'A fox' (1170 NED). Поп. також *foxhunter* (1692 NED), *fox-huntsman* (1827 NED).

Лексема *trusseman*, що лежить в основі назви прізвищового типу в антропоформулі середньоанглійського періоду John Trusseman 1327 SRSx, можливо означає 'a baggage-man, porter', що мотивується значеннями іменника *truss* (*trusse*) [a. F. *trousse*, OF. also *torse*, *trusse*, *tourse* (12-15th c. Godefr.)] 'A collection of things bound together, or packed

in receptacle; a bundle, pack; baggage (12... NED); b) (spec.) A bundle of hay or straw; in technical use, of a definite weight, varying at times and places (1483 NED); (Naut.) A tackle by which the centre of the yard was hauled back and secured to the mast (1296 NED); A close-fitting body-garment or jacket formerly worn by men and women (1563 NED); b) Close-fitting breeches or drawers, covering the buttocks and tops of the thighs (1592 NED); A swigical appliance serving for support in cases of rupture, etc. (1543 NED)'. Семантика лексеми сучасної англійської мови *trusser*, що мотивується дієсловом *truss*, не суперечить нашому припущенню (Пор. *trusser* [v. + -er] 'One who or that which trusses in various senses of the verb. (spec.) a) One who trusses a cask (1535 NED); b) A person employed in, or a machine for, trussing hay or straw (1889 NED); c) A person employed in trussing poultry (1903 NED)'; а також дієслово *truss(trusse)* v. [ad. F. *trousser*, in OF. also *trusser*...] 'To tie in a bundle, or stow away closely in a receptacle; to bundle, pack (1300 NED); to charge or burden with a bundle or pack, or a number of such; to load (a pack-horse, etc.); to lade (a ship) (1225 NED); To pack up and carry away; to convey or take with one in a pack; to carry off (1300 NED); To pack up ones clothes, etc. in readiness for journey (1297 NED); To make fast to sth with or as with a cord, band, or the like; to bind, tie, fasten (1225 NED); To fasten the wings or legs of (a fowl or other animal) to the body with skewers or otherwise, in preparation for cooking (1450 NED)'. Розглядувана лексема *trussman* в діахронічному розгляді може бути також синонімом слову сучасної англійської мови *truss-maker* '1776 Court & City Reg. 167/1 «Trussmaker, Alexander Reid» 1824 Watt Bibl. Brit., «Sheldrake, Timothy... Truss-maker to the East India Company, and the Westminster Hospital».

Реконструйований на основі даних англійської історичної антропонімії апелятивний матеріал є цінним джерелом відомостей для подальших його досліджень у галузях історичної лексикології, морфології, словотвору, фонетики, графіки, діалектології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Reaney P. H. *The Origin of English Surnames*. Routledge and Kegan Paul. London, 1980.
2. Гусынина Е. Б. Становление английской фамильной системы (По материалам источников VII-XVII вв.) . Диссертация на соискание ученой степени к.ф.н. – Л., 1982.
3. Бартков Б. И. О статусе словообразовательных морфем типа *-monger*, *-snmith*, *-wright*, *-proof*, *-tight* в английском языке //Словообразование и его место в курсе обучения иностранному языку. – Владивосток. 1978. – Вып. 6. – С. 42-51.
4. Буранов Дж. Просхождение и развитие полусуффикса *-man* в английском языке: Автореф. дис.... канд. филол. наук. – Л., 1963. – 20 с.

ДЖЕРЕЛА

AssLa Assize Rolls. Lancs Rec. Soc. 47,49, 1904-5.
 AssSt Salt Arch. Soc. III-VII, 1882-6.
 AssWa Asize Rolls. Warwicks. Dungdale Society 16, 1939.
 Battle Custumals of Battle Abbey(Camden Soc. (NS) 41), 1887.
 Ct Unpublished Court Rolls.
 Cur Curia Regis Rolls (in progress; Pipe Rolls Soc. 14, 24).
 LLB Letter Books of the City of London, 11 vols., 1899-1912.
 KentW Testamenta Cantiana (Kent Arch. Soc., 1906-7).

- MEOT B.Thuresson. Middle English Occupational Terms. Lund, 1950.
MESO G.Fransson. Middle English Surnames of Occupation. Lund, 1935.
NED The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. Vol.I, II. OUP, Oxford, 1971.
Osenev Cartulary of Osenev Abbey (Oxford Hist. Soc. 89-91), 1929-31.
RH Rotuli Hundredorum, 2 vols., 1812-1818.
SRC J.J.Muskett and C.H.Evelyn White. Lay Subsidy of 1 Edw III, Camb.
SRSx Subsidy Rolls. Sussex Records Society, 10, 1900.
SRWo Subsidy Rolls. Worcs Hist. Soc., 4 vols., 1893-1902.FA Feudal Aids, 6 vols., 1899-1920.
Fees Book of Fees, 3 vols., 1922-31.

УДК 811.111'06 + 81'367.622.17

*Андрушенко О. Ю.
(Житомир, Україна)*

МОДЕЛЮВАННЯ ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНОГО ПОЛЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОСТІ У РАННЬОНОВААНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Стаття присвячена дослідженню семантичної категорії інструментальності у ранньоноваанглійській мові. Моделювання функціонально-семантичного поля інструментальності дозволяє виявити різнорівневі засоби вираження даної категорії, дослідити її структуру та визначити спільні семантичні зони з іншими категоріями у мові ранньоноваанглійського періоду.

Ключові слова: функціонально-семантична категорія інструментальності (ФСКи), ЗНАРЯДДЯ, СПОСІБ, ЗАСІБ, функціонально-семантичне поле інструментальності (ФСПи).

Статья посвящена исследованию семантической категории инструментальности в ранненованглийском языке. Моделирование функционально-семантического поля инструментальности позволяет выявить разноуровневые средства выражения данной категории, исследовать ее структуру и определить общие семантические зоны с другими категориями в языке ранненованглийского периода.

Ключевые слова: функционально-семантическая категория инструментальности (ФСКи), ОРУДИЕ, СПОСОБ, СРЕДСТВО, функционально-семантическое поле инструментальности (ФСПи).

The article deals with instrumental semantic category analysis in the Early Modern English language. Instrumental functional-semantic field modeling helps reveal instrumental means that belong to different levels, study instrument structure and determine common semantic zones with other categories in Early Modern English.

Key words: instrumental functional-semantic category, TOOL, METHOD, MEANS, Instrument functional-semantic field.

В останні десятиліття дослідження мовних явищ із застосуванням теорії поля набуває значного поширення. Поле інструментальності є функціонально-семантичним; його розглядають як сукупність поєднаних системними відношеннями різнорівневих мовних

засобів, що характеризуються спільною функціональною спрямованістю, тобто мають єдину семантичну функцію – вираження інструментального значення. Спільність функцій, які виконують конститuentи функціонально-семантичного поля інструментальності (ФСПі), є передумовою об'єднання різних за природою, властивостями, структурною організацією мовних елементів – лексичних, словотвірних, граматичних. Підґрунтям для моделювання ФСПі є функціонально-семантична категорія інструментальності (ФСКі) – одна з головних мовних універсалій, загальне значення якої – опосередкований характер цілеспрямованої дії суб'єкта на об'єкт [1: 33].

Серед новітніх розробок у цій царині відмітимо праці представників школи О. В. Бондарка [1; 2; 3; 4], в яких функціонально-польовий підхід застосовано при вивченні ФСКі у сучасних російській та німецькій мовах. Разом з тим, діахронний аспект даної проблематики залишається поза дослідницьким інтересом. У контексті розбудови функціональної граматики в історичній площині важливим завданням є моделювання ФСП інструментальності у ранньомовноанглійській мові. *Актуальність* нашого дослідження зумовлена потребою аналізу особливостей структури поля та встановлення його конститuentів з метою виявити закономірності функціонування та розвитку інструментальної категорії в ранньомовноанглійський період. *Об'єктом* дослідження є різномірне мовні засоби вираження інструментальності в англійській мові XVI-XVII ст. *Матеріалом* слугують текстові фрагменти, виділені з різномірних писемних пам'яток окресленого періоду методом суцільної вибірки (929 прикладів).

Дослідження ФСП полягає у моделюванні структури поля (польовому структуруванні), яке передбачає: виявлення складу конститuentів ФСП у даній мові, поділ їх на центральні й периферійні, встановлення зв'язку між окремими компонентами поля, визначення його структурного типу та спільних семантичних зон з іншими ФСП [5: 25].

ФСП інструментальності має поліцентричну структуру, що містить два мікрополя – ЗНАРЯДДЯ та СПОСІБ, які є різновидами інваріантного змісту ФСКі. ЗНАРЯДДЯ – це предмети, за допомогою яких суб'єкт цілеспрямовано виконує певну дію. Непредметна інструментальність пов'язана зі СПОСОБОМ застосування дії або використання властивостей, відносин чи стану її учасників. Функціональне поєднання предметного та не-предметного інструментів утворює ЗАСІБ виконання дії [1: 146].

Окремим важливим етапом вивчення ФСП є аналіз типових категорійних ситуацій. Так, загальна семантична ситуація висловлення складається із комплексу категорійних ситуацій, одна з яких може бути домінуючою, а інші – фоновими [6]. При домінуванні інструментальної ситуації (ІС) акцентується момент опосередкування у цілеспрямованій дії суб'єкта на об'єкт. Семантичним центром ІС є предикати цілеспрямованої дії, які визначають не тільки функції учасників, а й лексико-семантичні характеристики слів, що заповнюють аргументні позиції, зокрема інструментальну. З-поміж предикатів цілеспрямованої дії розрізняють предикати перетворення, пізнання, оцінки та спілкування. Отже, лексичний рівень ФСПі ґрунтується на сукупності лексико-семантичних форм, що позначають ЗАСОБИ перетворення, пізнання, оцінки та спілкування, які суб'єкт використовує у відповідних видах діяльності [1: 118-121].

ЗАСОБИ перетворення суб'єкт цілеспрямовано застосовує для зміни кількісних або якісних характеристик об'єкта, впливаючи на нього фізично, соціально або психічно. Найбільш поширеними у ранньомовноанглійських писемних пам'ятках є ЗАСОБИ фізичного впливу, репрезентовані спеціалізованими ЗНАРЯДДЯМИ праці (*she is painted also with a wheel* – *Shakespeare, The Life of King Henry the Fifth, Act III, Scene V*), зброєю (*they*

shall impoverish thy fenced cities <...> with the sword – Bible, King James Version, Jeremiah, Ch.5, 17), предметами, що застосовуються okazіонально (*every one may pare his nails with a wooden dagger* – Shakespeare, *The Life of King Henry the Fifth, Act IV, Scene IV*), речовинами (<...> *that with his precious blood redeemed us* – Caxton, *The Game of the Chesse, Preface to the Second Edition*), засобами пересування (<...> *rode with the cartes of their stuffe* – More, *The History of King Richard the Thirde*), частинами тіла самого суб'єкта (*I Rychard Cely marchaunt of the staple of Caleywrote wyt my hand* – *The Cely Papers, Letter 11*). Нами виявлені приклади використання суб'єктом у якості ЗАСОБІВ фізичного впливу інших істот (*By him I'll be great emperor of the world* – Marlowe, *Doctor Faustus, Scene III, 104*), а також природних та божественних сил (<...> *this our city will be burned with fire from heaven* – Bunyan, *The Pilgrim's Progress*). Менш поширені ЗАСОБИ соціального (*And yet besides this the riche men not only by private fraud, but also by commen lawes, do every day plucke and snatche away the poore some parte of their daily living* – More, *Utopia*) та психічного (<...> *let us satisfy our eyes / with the memorials and the things of fame* – Shakespeare, *Twelfth Night, 3.3, 22-23*) впливу на об'єкт. ЗАСОБИ перетворення є конститuentами обох мікрополів (ЗНАРЯДДЯ та СПОСОБУ) і мають високу частотність вживання у нашому матеріалі (83 % від загальної кількості прикладів).

ЗАСОБИ пізнання (5 %), оцінки (3 %) та спілкування (9 %) експлікуються переважно СПОСОБОМ дії. У процесі їх використання суб'єкт не впливає на параметри об'єкта, а лише змінює власні уявлення стосовно останнього. Так, ЗАСОБИ пізнання (почуттєві або раціональні) сприяють поповненню знань суб'єкта про об'єкти дійсності (*as ye shall onderstande be my fyrste lecter*; *The Cely Papers, Letter 8*). ЗАСОБИ оцінки використовуються при вираженні цінності об'єкта у кількісній – раціональна оцінка, або якісній – емоційна оцінка (*That you protect this course, and put it on by your allowance* – Shakespeare, *King Lear, 1.4, 200-201*), формі. ЗАСОБИ спілкування членуються на вербальні (*Ye and your wives have both spoken with your mouths* – Bible, King James Version, Jeremiah, Ch.44, 25), невербальні (*And with my blood again I will confirm / my former vow I made to Lucifer* – Marlowe, *Doctor Faustus, Scene 12*) та інтерактивні (*And by goddes helpe he had victorie* – Caxton, *The Game of the Chesse, Ch.4*).

На розвиток лексичних одиниць ФСПі ранньоновоюнглійського періоду вплинули процеси, що відбувалися у самій англійській мові (граматикалізація, термінологізація) [7], та фактори позалінгвального характеру – поява нових знарядь праці, зброї, засобів пересування. Певний вплив на інструментальну лексику мали іншомовні запозичення (латинські, французькі та ін.) [8: 311; 9: 203-204; 10].

Словотвірний рівень ФСПі утворюють деривати з інструментальною семантикою, які у нашому матеріалі представлені дієсловами та іменниками. Зауважимо, що дієслова-деривати з префіксальними (1) та суфіксальною (2) моделями словотворення експлікують у ранньоновоюнглійській мові СПОСІБ дії, тоді як у мікрополі ЗНАРЯДДЯ переважають інструментальні дієслова, утворені за допомогою конверсії (3). Напр.:

(1) а) *be-*: to beguile, to bespeke, to bewitch; б) *en-*: to enforce, to entreat, to entangle, to enlink; в) *dis-(dys-)*: to dyscharge, to dismantle;

(2) *-ize*: to anatomize, to catechize;

(3) *III*: to crown, to arm, to shoe, to axe, to weapon, to bar, to stream; to frame.

Інструментальні іменники-деривати суттєво домінують у мікрополі ЗНАРЯДДЯ. Окрім конверсії (4) та суфіксації (5), значна їх частка утворюється шляхом словоскладання (6). Напр.:

- (4) *Ш*: vow, leave;
 (5) а) *-ing*: leasing, tickling, suffring, embracing; б) *-le*: girdle, handle; в) *-er*: halters, framer, streamer, muffler, sower;
 (6) penknife, axletree, gun-stones, torch-staves, wain-ropes.

Еволюція одиниць словотвірного рівня ФСПі у ранньоніоанглійській мові відбулася під впливом внутрішніх (зміни у системі словотворення) та зовнішніх (наприклад, іншомовні запозичення) факторів [11: 298; 12: 252-253].

Дослідження граматичного рівня ФСПі передбачає встановлення співвідношення певного інструментального змісту з конкретними граматичними формами його вираження. Виявлені нами засоби реалізації ФСКі у ранньоніоанглійській мові є конститuentами мікрополів ЗНАРЯДДЯ та СПОСОБУ (Табл.1):

Табл.1

Засоби експлікації ФСКі у ранньоніоанглійській мові

Загальна к-ть прикладів: 929	мікрополе ЗНАРЯДДЯ	мікрополе СПОСІБ
Конституент ФСПі		
V+with N	202	147
V+by N	73	215
V+in N	23	6
V+on N	17	-
Vinstr	49	31
Pronominal adverbs	14	15
V+with Gerund; V+by Gerund	-	10/15
V+with/by Deverbal Noun	-	11/15
V+P I	-	16
V+without N	5	10
V+by means of N	1	7
N (subj) / V+N	8/6	-/-
Adverbs	-	6
by the which +AG+V+PAT	7	2
V+though N; V+for N; V+of N	1/4/1	1/2/-
V+per N; V+upon N; V+at N	1/1/3	-/-/1
V+in/without Gerund	-	1/1
Підрядні інструментальні	-	2
V+Passive Infinitive	-	1

Наведені вище дані використані нами при моделюванні ФСПі у ранньоніоанглійській мові. За допомогою методу польового структурування сформовані ядрена та периферійна зони ФСПі, причому критеріями розподілу виступають систематичність вживання, однозначність та найбільша спеціалізація вираження інструментального значення [5: 24-25].

При визначенні домінанти ядра окресленим рисам у мікрополі ЗНАРЯДДЯ відповідає конструкції *V+with N*, а у мікрополі СПОСОБУ *V+by N*. У мікрополі СПОСОБУ ядрну зону доповнює конструкція *V+with N*, у той час як в мікрополі ЗНАРЯДДЯ – *V+by N*.

Остання найчастіше експлікує ЗНАРЯДДЯ-істоту, а при вираженні ЗНАРЯДДЯ-неістоти вживається переважно в пасивних конструкціях.

Зону периферії характеризує послаблений інструментальний зміст та нерегулярність вживання відповідних граматичних форм. Близьку периферію у мікрополі ЗНАРЯДДЯ у ранньоновоанглійській мові утворюють конструкції *V+on N* та *V+in N*, що разом з інструментальним передають також локативне значення (ЗАСОБИ пересування). У мікрополі СПОСОБУ близьку периферію складають конструкції *V+with deverbal N*, *V+ by deverbal N*, *V+with Gerund*, *V+by Gerund* та *V+дієприкметник I (P I)*. Остання поряд з інструментальним передає значення образу дії.

Серединну периферійну зону у мікрополях ЗНАРЯДДЯ та СПОСОБУ складають інструментальні дієслова (*Vinstr*) та займенникові прислівники (*Pronominal Adverbs*). У мікрополі ЗНАРЯДДЯ її доповнюють *by the which +AG+V+PAT*, *V+N*, *V+without N*, *V+for N*, а також іменники у функції підмета речення (*Nsubj*). Названим конструкціям в ІС властивий послаблений інструментальний зміст внаслідок синкретичності ФСКі з категоріями об'єктності, комітативності та агентивності. У мікрополі СПОСОБУ серединну периферію утворюють також конструкції *V+by means of N*, *V+in N*, *V+without N* та займенники (*Adverbs*).

Дальню периферію обох мікрополів складають конструкції з локативними прийменниками *at+N* та *through+N*. Зона дальньої периферії мікрополя ЗНАРЯДДЯ містить конструкції *V+per N*, *V+upon N* (відтінок локативності), *V+of N* (агентивний відтінок) та *V+by means of N*. У мікрополі СПОСОБУ дана зона представлена *by the which +AG+V+PAT*, *V+in Gerund*, *V+without Gerund* (синкретизм СПОСОБУ з категорією образу дії), *V+for N* (відтінок причинності), *V+Passive Infinitive (Inf)* та підрядними інструментальними (відтінок часу та умови).

Семантичний синкретизм низки конститuentів ФСПі вказує на те, що поле інструментальності – не ізольована, а відкрита система, яка має спільні сегменти з іншими ФСП. Даний висновок ґрунтується на міжкатегоріальних зв'язках інструментальної категорії та взаємодії граматичних одиниць різних ФСП. Так, у більшості інструментальних ситуацій ФСКі може мати окремі ознаки інших семантичних категорій, що підтверджено численними прикладами синкретизму інструментального змісту з неінструментальним в межах однієї граматичної форми. У процесі аналізу ІС нами виявлені некатегоріальні ознаки агентивності (7), об'єктності (8), локативності (9) та комітативності (10) в мовних реалізаціях предметного інструмента (ЗНАРЯДДЯ). Напр.:

(7) <...> ye send me no wrytyng be Randofe of syche maters <...> (The Cely Papers, Letter 19).

(8) Go shake your ears (Shakespeare, Twelfth Night, 2.3, 118)

(9) A lovely Ladie rode him faire beside | Upon a lowly Asse <...> (Spenser, The Faerie Queene).

(10) He <...> speaks three or four languages word for word without book (Shakespeare, Twelfth Night, 1.3, 22-24).

Для непередметних інструментів, що реалізують СПОСІБ дії, характерні приклади синкретизму із категоріями причинності (11), часу (12), умови (13) та образу дії (14). Напр.:

(11) Fedde hym to thende that he shold not dye for honger in his pensifnes (Caxton, The Game of the Chesse, Tractate 2, Ch.3).

(12) And than whan they herde that they were right Ioyous and glad (Caxton, The Game of the Chesse, Book 3, Ch.8).

- (13) For if they judge by their own feeling, they cannot find it; (Bacon, Of Great Place).
 (14) Richarde Duke of Yorke <...> beganne not by warre, (but) by lawe to challenge the crown, puttynge his claime into the parliamente (More, The History of King Richard the Thirde).

За О. В. Бондарком, семантичний синкретизм пояснюється наявністю у висловленні фонових категорійних ситуацій поряд з ІС, яка є домінуючою [13: 187]. Закономірності міжкатегоріальної взаємодії відображено у взаємозв'язку відповідних ФСП. На Схемі 1 нами наведена структура ФСП інструментальності у взаємодії з іншими функціонально-семантичними полями ранньонорманської мови.

мікрополе-ЗНАРЯДДЯ

мікрополе-СПОСІБ

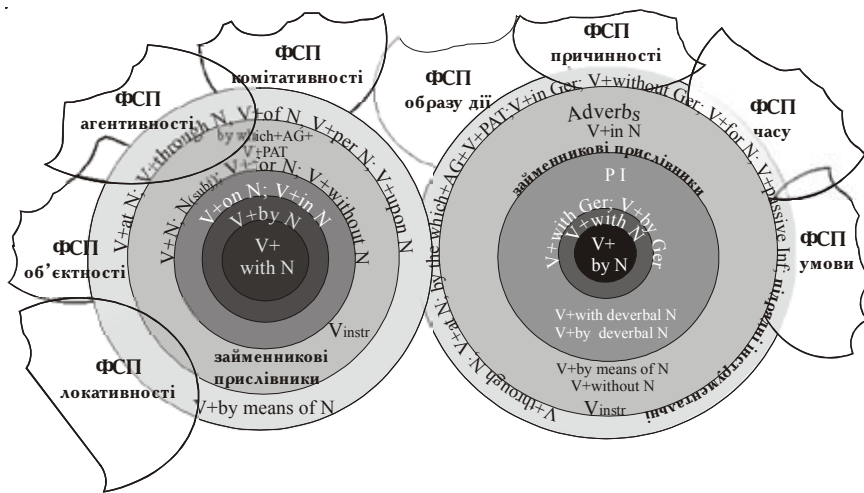


Схема 1. ФСП інструментальності у ранньонорманській мові

Висновки. ФСП інструментальності у ранньонорманській мові має поліцентричну структуру і складається з мікрополів ЗНАРЯДДЯ та СПОСОБУ. Чітко окреслені центри мікрополів та тісний зв'язок їх конститuentів свідчать про компактну структуру поля.

Показово, що ядерну зону обох мікрополів утворюють конструкції *V+with N* та *V+by N*, причому перша є домінантою мікрополя ЗНАРЯДДЯ, а друга – мікрополя СПОСОБУ. Периферійна зона містить спеціалізовані мовні засоби, наприклад, *P I*, *V+with deverbial N*, підрядні інструментальні у мікрополі СПОСОБУ. Більшість конститuentів наявна в обох мікрополях, хоча і займає в них різне місце відносно центру. Це пояснює наявність спільних сегментів мікрополів ЗНАРЯДДЯ та СПОСОБУ. ФСПі є відкритою системою і має спільні семантичні зони з полями агентивності, об'єктності, локативності, комітативності, причини, часу, умови та образу дії. Перспективою подальших розвідок слід вважати моделювання ФСП інструментальності на різних етапах розвитку англійської мови та їх порівняльний аналіз.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ямшанова В. А. Категория инструментальности в немецком языке. – Л.: ЛФЭИ. – 1991. – 159 с.
2. Кобцева А. В. Категория инструментальности и способы ее экспликации в текстах газетно-публицистического стиля русского и немецкого языков: Дис.... канд. филол. наук: 10.02.19. – Ставрополь, 2006 – 186 с.
3. Твердохлеб О. Г. Репрезентация способа, орудия и средства в субъектной сфере предложений с глаголами действия, состояния и отношения. Дис.... канд. филол. наук: 10.02.01. – Екатеринбург, 1999. – 213 с.
4. Холле М. В. Инструментальные придаточные предложения и местоименные наречия как формы выражения категории инструментальности в современном немецком языке: Автореф. дис. ... кандидата филол. наук: 10.02.04 / С.-Петербург. гос. ун-т – СПб., 2000. –19 с.
5. Бондарко А. В. Функциональная грамматика. – Л.: Наука, 1984. – 136 с.
6. Проблемы функциональной грамматики: Полевые структуры. / Отв. ред. А. В. Бондарко, С. А. Шубик. – СПб.: Наука, 2005. – 480 с.
7. Левицкий А. Э. Функциональные подходы к классификации единиц современного английского языка: Монография. – К.: КГЛУ, 1998. – 362 с.
8. Расторгуева Т. А. История английского языка. – М.: Астрель, 2002. – 352 с.
9. Baugh A., Cable T. A History of the English Language. – London and New York: Routledge, 2003. – 447 p.
10. Smith J. An Historical Study of English. – London; New York: Routledge, 1998. – 225 p.
11. Ryder M. E. Complex *-er* Nominals. Where Grammaticalization and Lexicalization Meet? // Between Grammar and Lexicon / Ed. Contini-Morava E. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publ., 2000. – P. 291-331.
12. A History of the English Language / Ed. Hogg R.M., Denison. – Cambridge: CUP, 2006. – 510 p.
13. Теория функциональной грамматики: Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность / неопределенность /Отв. Ред. А. В. Бондарко. – СПб.: Наука, 1992. – 304 с.

УДК 811.111'373(045)

*Гаврилова О. Ю.
(Минск, Беларусь)*

АССОЦИАТИВНАЯ МОТИВИРОВАННОСТЬ ЭПОНИМОВ В СИНХРОННОМ АСПЕКТЕ

*(на материале эпонимов-наименований животных
в современном английском языке)*

В данной работе рассматривается проблема мотивированности эпонимов-наименований животных в современном английском языке в синхронном аспекте. Анализ корпуса мотивированных эпонимов позволил определить мотивировочные признаки, лексически объективированные при помощи имен собственных в структуре наименований

© Гаврилова О. Ю., 2008

животных. Ассоциативная связь имени собственного и объекта номинации, лежащая в основе наименований, дает возможность рассматривать данный тип эпонимов как ассоциативно-мотивированную лексику.

Ключевые слова: эпоним, мотивированность лексических единиц, синхронный аспект.

This paper discusses the problem of motivation of English eponyms-animal names in synchronic aspect. Proper names as constituents of motivated eponyms can convey specific properties of referents, which allows to rank this type of English eponyms-animal names among associatively motivated lexical units.

Key words: *eponym, motivation of lexical units, synchronic aspect.*

В лексико-семантической группе наименований животных в современном английском языке присутствует специфическая подгруппа слов, содержащих в своей структуре имя (и/или фамилию) человека, например, *Darwin sheep, Steller's sea cow, Audubon's warbler* и др. Само существование подобных наименований – эпонимов – является источником разногласий для ученых, проводящих ономаσιологические исследования. Экстралингвистическая информация, ассоциируемая с именем собственным, как правило, не связана с лексическим значением соответствующего эпонима, вследствие чего одни ученые, например, М. М. Гинагулин 1973, О. М. Толошная 1989 и др., исключают подобную лексику из ономаσιологических исследований [1; 2], другие рассматривают «фамильные» наименования как пример формальной мотивации по причине отсутствия сигнификативного значения (понятийного содержания) модифицирующего компонента, представленного именем собственным [3].

Думается, что подобные противоречия обусловлены рассмотрением эпонимов в двух разных аспектах – диахронном и синхронном. Анализ лексики в диахронном аспекте позволяет выявить значение обычно утраченного ныне мотивирующего слова, и соответственно, неосознаваемый современными носителями языка мотивировочный признак (или признаки), положенный в основу анализируемого слова. Данное положение справедливо и в отношении эпонимов, внутренняя форма которых со временем затемняется вследствие утраты информации о тех людях, имена которых послужили основой для нарицательных имен. Таким образом, диахронические отношения между «формально и семантически связанными словами» целесообразнее считать производностью [4: 9], в отличие от синхронического аналога данного типа отношений – мотивированности.

В синхронном аспекте мотивированными эпонимами признаются те наименования, которые соотнесены с известными носителям языка именами [4: 48]. В связи с этим интерес с точки зрения мотивированности представляет группа английских эпонимов-наименований животных, содержащих в своей структуре имя собственное, соотносимое с известными носителям английского языка исторической личностью (по данным Словаря английского языка и культуры Лонгмана [5]), выявлению особенностей мотивированности которых и посвящена данная работа.

Анализ эпонимов-наименований животных в современном английском языке позволил сделать вывод о закреплении определенных мотивировочных признаков при помощи имени собственного, ассоциативно связанного с объектом номинации. Имена собственные, входящие в структуру подобных наименований, в большинстве случаев относятся к библейским личностям, что делает внутреннюю форму эпонимов более прозрачной в силу того, что Библия является известнейшим во всем мире древнееврейским и раннехристианским памятником.

Сопоставление экстралингвистической информации, связанной с именем собственным, с семантикой соответствующего эпонима позволило выявить определенные типы мотивировочных признаков, лексически объективированных при помощи имен известных исторических личностей. В частности, среди выявленных мотивировочных признаков можно отметить некоторые перцептивные признаки, отражающие информацию, доступную восприятию при помощи органов чувств человека, например, *Samson fox: a red fox...* (ярко-рыжий цвет данного вида лисицы (мотивировочный признак «цвет») ассоциируется с лисами, к хвостам которых судья израильтянин Самсон привязал горящие факелы и выпустил на жатву Филистимскую (Суд. 15: 4-5)); *Saint Peter's fish: a common European food fish (Zeus faber) that is yellow to olive in color and has... a dark spot on each side* (темное пятно на боках данного вида рыбы («цвет») ассоциируется с монетой, которую апостол Петр вынул изо рта рыбы данного вида, чтобы заплатить подать собирателям дидрахм (Мф. 17: 27)).

Наряду с перцептивными для внутренней формы анализируемого типа эпонимов характерны также этологические (относящиеся к образу жизни) мотивировочные признаки, например, *Jesus bug: any of various long-legged bugs that... move about on the surface of fresh waters* (особенности передвижения данного вида жука как мотивировочный признак соответствующего наименования ассоциативно связываются с фактом хождения Иисусом Христом по Галилейскому морю).

Не менее важные свойства объектов окружающего мира, такие как локативность и темпоральность, также способны лексически объективироваться при помощи эпонимических элементов: *Diogenes crab: a terrestrial hermit crab (Cenobita diogenes)... occupying the empty shells of gastropods, and seeking larger shells as they increase in size* (обитание данного вида ракообразного в пустых раковинах (локативный мотивировочный признак) подобно проживанию известного философа Диогена в бочке), *Saint Mark's fly: a large black angular European bibionid fly (Bibio marci) that usually emerges about the end of April* (темпоральный мотивировочный признак лексически объективируется при помощи имени св. Марка, день памяти которого (25 апреля) приходится на период активности данного вида мухи) и др.

Таким образом, ассоциативная связь имени собственного и объекта номинации на основании сходства (по цвету, локативным характеристикам и др.), лежащая в основе расчлененной косвенной номинации при помощи имен-эпонимов, является специфической номинативной особенностью лексических единиц данного класса, при помощи которой реализуются те же ономасиологические модели, свойственные мотивированной лексике всей ЛСГ животных (ср. [1; 2; 6]).

Факт репрезентации именем собственным в функции модифицирующего компонента эпонима определенных свойств и признаков объектов номинации дает возможность рассматривать эпонимы как особый тип ассоциативно-мотивированной лексики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинатулин М. М. К исследованию мотивации лексических единиц (на материале наименований птиц): автореф. дис.... канд. филолог. наук: 10.02.19/ М. М. Гинатулин; КазГУ. – Алма-Ата, 1973. – 27 с.
2. Толошная О. М. Народные и научные наименования млекопитающих в русском и английском языках: автореф. дис.... канд. филолог. наук: 10.02.20 / О. М. Толошная; УДН им. П. Лулумбы. – М., 1989. – 16 с.

3. Енгальчев Н. А. Средства и способы номинации в русской естественно-научной номенклатуре: дис.... канд. филолог. наук: 10.02.01. / Н. А. Енгальчев. – М., 1989. – 190 л.
4. Улуханов И. С. Мотивация в словообразовательной системе русского языка / И. С. Улуханов. – М.: ООО «Издательский центр «Азбуковник», 2005. – 314 с.
5. Longman Dictionary of English Language and Culture / Ed. A. Gadsby [et al.] – Harlow: Longman, 1998. – 2d ed. – 1568 p.
6. Шамлиди Е. Ю. Структурно-семантические и словообразовательные особенности двухкомпонентных зоосемических наименований: автореф. дис.... канд. филолог. наук: 10.02.04 / Е. Ю. Шамлиди; Ин-т языкознания АН СССР. – М., 1979. – 24 с.

УДК 811. 112. 2'367

*Долгополова Л. А.
(Київ Україна)*

ПРОБЛЕМА ПОХОЖДЕННЯ ІНФІНІТИВУ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Данная статья посвящена проблеме происхождения инфинитива немецкого языка. В статье проанализированы два подхода к рассмотрению статуса инфинитива в языке, которые функционируют в современном языкознании. Первый подход основывается на рассмотрении инфинитива как промежуточного звена в развитии глагола в существительное. При втором – инфинитив признается результатом транспозиции личных форм глагола. Проведен структурно-семантический анализ инфинитива в древневерхненемецком периоде.

Ключевые слова: *инфинитив, транспозиция, инфинитные формы, герундий, глагол, древневерхненемецкий период.*

The article focuses on the problem of the infinitive and its origin in German. The study contains a detailed analysis of two conceptions in the modern linguistics. The first conception explains the infinitive as an intermediate link in the evolution of the verb into the noun. The second is based on the idea of transposition of finite verbs. The analysis of the structural and functional peculiarities of the infinitive in Old High German has been made.

Key words: *infinitive, transposition, infinite forms, gerund, verb, Old High German.*

До важливих проблем сучасного мовознавства, які потребують подальшого вивчення, належить дослідження закономірностей розвитку мовної системи. Помітний внесок в розробку історичного аспекту германських мов належить вітчизняним дослідникам (В. Г. Адмоні, І. Р. Буніятова, Е. В. Гулига, М. М. Гухман, В. М. Жирмунський, О. І. Москальська, О. І. Смирницький, В. М. Ярцева) і представниками західних шкіл (А. Бах, В. П. Леман, Г. Пауль, Е. Прокош, В. Шмідт).

Історія вивчення інфінітиву включає питання, пов'язані з його статусом, синтаксичною і семантичною характеристикою окремих типів інфінітивних речень в історії розвитку різних мов, поперед англійської мови [7; 8], німецької мови [5].

Наше дослідження є спробою ідентифікувати походження інфінітиву німецької мови. Обраний об'єктом дослідження інфінітив розглядається на матеріалі давньоверхньонімецьких поетичних творів і прозових текстів.

© Долгополова Л. А., 2008

Проблема статусу інфінітиву та його місця в системі частин мови в мовознавстві витлумачена досі суперечливо. У сучасній лінгвістиці існують два підходи до проблеми пояснення генези інфінітиву в мові. У першому, який базується на теорії переходу давнього іменного ладу речення до дієслівного, інфінітив розглядають як проміжну ланку в розвитку дієслова від іменника [3; 1]. У другому, який пов'язано зі теорією транспозиції Ш. Балли, інфінітив є наслідком транспозиції особово-часових та особово-способових форм дієслова [4; 10]. Ці концепції взаємно виключають одна одну: у першій від інфінітиву утворюються дієвідмінювані форми, отже інфінітив є первиною формою дієслова, а в другій від дієвідмінюваних форм виникає інфінітив-іменник, тобто, пізніше від фінітних форм.

Теза про іменне походження інфінітиву є найбільш поширеною в традиційній граматиці. Прихильник цієї теорії В. В. Виноградов вважав, що дієслово у своїй еволюції поступово розвивало «енергію абстрагованості» і «виділялося з синкретизму первісного слова після іменника, прикметника й, після стадії дієприкметника й інфінітиву, форми проміжної між іменником і дієсловом, набувало категорії особи, виду, часу, способу й стану» [3: 338].

Результат порівняльно-історичного дослідження спільногерманської форми інфінітиву, отриманий радянськими лінгвістами в 60-і роки минулого сторіччя, приводить авторів до такого самого висновку. На їхній погляд, іменна природа інфінітиву є особливо чіткою в західногерманських мовах через наявність у них відмінюваних форм так званого *герундію* [9: 271]. Інфінітив є результатом включення в дієслівну систему однієї з існуючих моделей віддієслівних імен. Форми інфінітиву в індоєвропейських мовах не є тотожними, оскільки вони утворювалися в результаті індивідуального розвитку окремих мовних груп. Інфінітив, як твердять автори дослідження, за своїм походженням є застиглою формою іменника в будь-якому відмінку наприклад, в російській мові в давальному відмінку однини [6: 86-86].; кількість форм інфінітиву й ступень їх залежності від граматичних категорій дієслова в різних мовах не збігаються.

Згідно з цією концепцією походження інфінітиву можна проілюструвати так:

Відмінювані форми

іменника —————> **герундій, інфінітив** —————> **фінітна форма дієслова**

Отже, інфінітив є проміжною стадією у розвитку іменника в дієслово.

Протилежний підхід до виникнення інфінітиву представлений у західних граматичних дослідженнях (Ш. Балли, Л. Теньєр) [2: 10] і вітчизняному мовознавстві (І. Р. Вихованець, К. Г. Городецька)[4]. У своєму розумінні характеру походження інфінітиву вони спираються на теорію транспозиції Ш. Балли. Положення Ш. Балли про перехід слова з однієї частини мови в іншу в певній синтаксичній позиції, дозволило говорити про *функціональну транспозицію* як про джерело виникнення змішаних частин мови. Л. Теньєр запропонував свій термін «трансляція» на позначення цього мовного феномену: «зміну синтаксичної природи (слова) ми називаємо трансляцією» [10: 378]. Розвиваючи теорію Ш. Балли, він зробив наступну схему виникнення інфінітиву: «...при трансляції дієслова в іменник виникає інфінітив. Якщо ця трансляція зайшла надто далеко й дієслівні характеристики ядра повністю поступаються іменним, то маємо справу з іменником, яке відрізняється от звичайного іменника тільки морфологічними зв'язками з дієсловом, які в нього зберігаються, й тим, що люди розуміють його дієслівне походження. Такий іменник називають **віддієслівним іменником**... коли пам'ять про походження інфінітиву й спорідненість зі дієсловом зникає, коли трансляція перестає бути живий, виникає зовсім нове застигле похідне слово – **ім'я дії**» [10: 434-435].

Отже, виникнення інфінітиву в цьому випадку виглядає таким чином:

Дієслово → **віддієслівний іменник** → **ім'я дії**

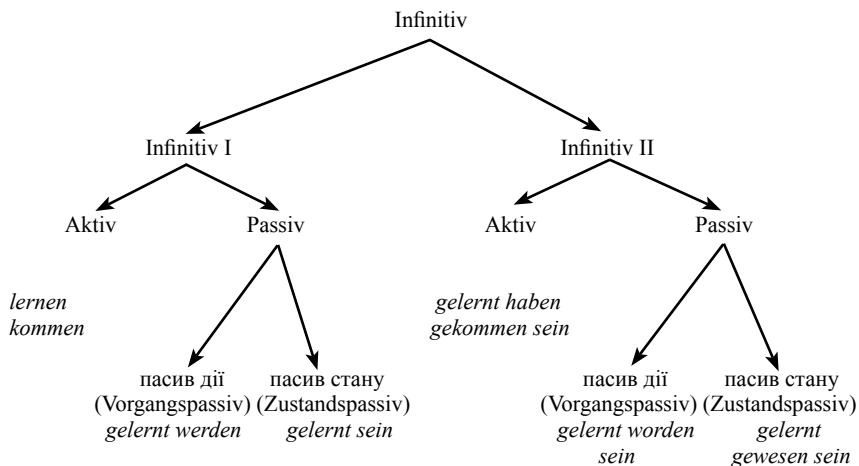
Інфінітив є результатом субстантивації дієслова.

Структурний аналіз інфінітиву в мові давньоверхньонімецького періоду показав, що інфінітив існував тільки в одній формі – Infinitiv Präsens Aktiv. У цій період інфінітив зберігав тісний зв'язок з іменником, на що вказує існування відмінюваних форм інфінітиву, а саме *герундію*. Мікросистема інфінітиву у давньоверхньонімецькій мові містить такі форми [9: 271]:

<u>Інфінітив</u>		
(давньоверхньонімецькій період)		
відмінювані форми		невідмінювана форма
однина	множина	
<i>Gerundium Genitiv</i>		<i>Infinitiv Präsens Aktiv</i>
<i>Gerundium Dativ</i>	<i>Gerundium Dativ</i>	
<i>Gerundium Instrumentales</i>		

Мікросистема інфінітиву побудовано на основі опозицій *відмінювана / невідмінювана форма; родовий / давальний / орудний відмінки; однина / множина*. У першому випадку ми розрізняємо *герундій* (відмінювана форма) й *інфінітив* (невідмінювана форма); у другому – три відмінювані форми герундію (*Genitiv, Dativ, Instrumentales*); у третьому – *Gerundium Dativ Singular* і *Gerundium Dativ Plural*. Отже, ознаки, за якими здійснене протиставлення форм інфінітиву належать поперед до характеристик іменника, а не дієслова.

У традиційній граматиці прийнято виокремлювати шість форм інфінітиву сучасної німецької мови. Свого часу Г. Гельбіх та Й. Буша запропонували модель мікросистеми, яка складається з наступних форм інфінітиву [12: 106]:



До мікросистеми інфінітиву сучасної німецької мови належать форми:

- *Infinitiv I (Präsens Aktiv)* (як основна форма дієслова)
- *Infinitiv II (Perfekt Aktiv)*

- *Infinitiv I (Vorgangspassiv)*
- *Infinitiv I (Zustandspassiv)*
- *Infinitiv II (Vorgangspassiv)*
- *Infinitiv II (Zustandspassiv)*

Протиставлення здійснене за такими ознаками: *час* (Präsens/ Perfekt), *стан* (Aktiv/ Passiv), *вид пасивного стану* (Vorgangspassiv/ Zustandspassiv), які характеризують дієслово. Системні зміни інфінітиву, що відбувалися у розвитку німецької мови, спричинили виникнення в інфінітиві морфологічних ознак іменника й придбання дієслівних характеристик. Очевидно, можна вважати, що теза про інфінітив німецької сучасної мови має імовірніше іменне, а не дієслівне походження.

Цілком зрозуміло, що наша стаття не вичерпує вказаної проблематики. Перспективи дослідження вбачаємо в аналізі розширення синтаксичних функцій інфінітиву в його еволюції, що могло привести до зміни інфінітивних форм німецької мови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аничков И. Е. Можно ли считать проблему частей речи решенной? // Вопросы теории частей речи. – Л.: Наука, 1968. – С. 116-128.
2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка: Пер. с франц. Е. В. и Т. В. Вентцель. – М.: Изд-во иностр. лит., 1955. – 364 с.
3. Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове). – М.: Высшая школа, 1972. – 614 с.
4. Вихованець І. Р., Городенська К. Г. Теоретична морфологія української мови: Академ. граматики укр. мови. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 400 с.
5. Кучинский Б. В. Структурно-вероятностный анализ некоторых глаголов современного немецкого языка, управляющих инфинитивом с zu: Автореф. дис...канд. филол. наук: 10.02.04. – К.: КГПИИЯ, 1976. – 25 с.
6. Лукин М. Ф. Трансформация частей речи в современном русском языке: Учебн. пособие. – Донецк: Высшая школа, 1973 – 96 с.
7. Нодь В. І. Розвиток абсолютної ін'єнітивної конструкції в англійській мові (XII – XIX ст.): Дис...канд. филол. наук: 10.02.04. – К.: КНЛУ, 2005. – 18 с.
8. Снісаренко І. Є. Інфінітивна конструкція з прийменником *for* у середньоанглійській мові: семантика та функціонування: Дис...канд. филол. наук: 10.02.04. – К.: КНЛУ, 2001. – 19 с.
9. Сравнительная грамматика германских языков. Морфология. Т. 4. – М.: Наука, 1966. – 496 с.
10. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. Перевод с франц. И. М. Богуславского, Л. И. Лухт, Б. П. Нарумовой, С. Л. Сахно. – М.: Прогресс, 1988. – 656 с.
11. Helbig G., Buscha J. Deutsche Grammatik. – Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1999. – 736 с.

**ВИДЫ ПРИСТУПОВ ИНИЦИАЛЬНЫХ ГЛАСНЫХ
В НЕМЕЦКОМ ПРОИЗНОСИТЕЛЬНОМ СТАНДАРТЕ**

При розгляді різних видів початкової стадії фонетичної німецьких голосних знайдено істотні протиріччя у визначенні окклюдії усередині кодифікованої норми. Виявлено значні розходження в реалізації способів експлозії «з гортанною змичкою – без гортанної змички» як у рамках кодифікованої норми, так і при її зіставленні з реальною нормою, представленою в мовленні дикторів державного радіо та телебачення Німеччини.

Ключові слова: *голосоутворення, приступ голосних, придиховий приступ, гортанна змичка, початок слогу.*

При рассмотрении разных видов начальной стадии фонетики немецких гласных обнаружены существенные противоречия в определении и обозначении окклюдии внутри кодифицированной нормы. Выявлены значительные расхождения в реализации способов эксплозии «с гортанной смычкой – без гортанной смычки» как внутри кодифицированной нормы, так и при ее сопоставлении с реальной нормой, представленной в речи дикторов государственного радио- и телевидения Германии.

Ключевые слова: *голособразование, приступ гласных, придыхательный приступ, гортанная смычка, начало слога.*

The article focuses on the systemic study of the different kinds of the German vowels 'phonation. It is stated that there are considerable contradictions in definition and designation of the occlusion within the codified norm. Substantial divergences in the realization of the explosion mode «with laryngeal occlusion – without laryngeal occlusion» are ascertained by comparison between the codification and the real norm which is presented in the announcers' speech of the German State radio and television.

Key words: *vowel phonation, Knacklaut, glottal catch, syllable juncture.*

Современный этап развития языкознания характеризуется возросшим интересом к проблеме изучения различных аспектов звучащей речи, при этом, как полагают лингвисты, данный процесс должен происходить с учетом новых направлений, появляющихся в лингвистике. Весьма перспективным представляется исследование механизма важнейших процессов, определяющих специфику внутренней структуры и динамику речевых явлений, поиск источников звуковых изменений. Бацевич Ф. С. полагает, что не следует замыкаться на системно-структурном подходе к изучению языка, а необходимо обратиться к живому, естественному языку как к форме, способу жизнедеятельности человека, вербализации человеческого опыта и его осознанию, выражению личности и организации межличностного общения в процессе совместной деятельности людей. Предметом коммуникативной лингвистики является изучение языка в реальных процессах общения (коммуникации) [1: 11,16]. Общая тенденция, наблюдаемая в современной лингвистике, заключается в раскрытии сущностных характеристик деятельности человека в целом, в том числе и речевой деятельности, одним словом, в изучении не столько языка, сколько говорящего человека, что отражается в появившихся в последние годы в лингвистике формулировках «performative turn», «performative Wende» [2: 6].

Одним из фундаментальных свойств языка является его вариативность, ибо когда язык развивается динамично, норма также характеризуется большей вариативностью и гибкостью, она «...определяет характер использования различных возможностей, заложенных в системе» [3: 13]. Вариативность наиболее ярко проявляется на фонологическом уровне, где благодаря строго ограниченному множеству единиц легко проследить количественные и качественные модификации звуковых репрезентантов. Вариантность речи приводит к тому, что в речевой деятельности говорящие все время стоят перед выбором одного варианта из ряда возможных. Поэтому существование вариантов всегда характеризуется внутренней динамикой, колебаниями, сдвигами и переменами в их взаимоотношениях, что вызывает семантические и/или стилистические расхождения вариантов, изменения в их частотности, наконец, утрату отдельных вариантов.

Одна из важнейших особенностей немецкой артикуляционной базы проявляется в специфике начальной стадии фонации инициальных гласных. Приведение голосовых связок в колебательные движения называется приступом. Под приступом начальных гласных понимают способ перехода голосовых связок от состояния покоя к фонации [4: 23], иными словами, начало работы голосового источника называется приступом. В зависимости от положения голосовых связок в момент начала говорения различают виды приступов: придыхательный (*gehauchter, behauchter Einsatz*), мягкий (*weicher*), тихий (*leiser*), слабый (*schwacher*), новый (*neuer*), твердый (*fester, harter*), сдавленный (*gepresster*).

Многие фонетисты рассматривают придыхательный приступ в тесной связи с новым и мягким приступами. При этом глухой придыхательный звук [h] называют придыхательным приступом, а новый и мягкий приступы называют непридыхательными. Звуки типа английского [h] и гортанного взрыва (*glottal catch*) определяются как глайды. При этом подчеркивается, что «во многих языках, например, в итальянском и русском, глайды отсутствуют» [5: 178-179]. Подобно твердому и мягкому приступам придыхательный приступ также образуется в гортани (Эссен О., Рауш Р., Рауш И., Зиндер Л.Р.), при этом [h] определяется как ларингальный (гортанный) придыхательный приступ следующего гласного [6: 36; 7: 326; 8: 166]. Голосовые связки постепенно переходят из состояния покоя в позицию голосообразования, открытая голосовая щель медленно закрывается. Во время этого сужения поток выдыхаемого воздуха проходит через голосовую щель, в результате чего возникает легкий придыхательный шум (шум трения воздуха о края связок). Этот шум длится до тех пор, пока голосовые связки не приблизятся друг к другу и не начнут колебаться. Таким образом, фонации предшествует более или менее продолжительный придыхательный шум, который, не прерываясь, сменяется голосом. Фонетически придыхательный шум равнозначен глухому придыхательному звуку [h] в англупной позиции перед гласным [6: 326].

Немецкий придыхательный звук [h] определяется также как ларингальный согласный [9: 56; 8: 154], как ларингально-фарингальный звук [10: 124, 139, 141], как фарингальный или даже как нижний фарингальный согласный [11: 41]. Способ образования немецкого придыхательного звука [h] описывается по-разному, что может быть обусловлено особым положением этого звука среди согласных, так как [h] является единственным согласным, который образуется при полном открытии надставной трубы. Якобсон Р. Р., Фант Г. М., Халле М. не относят [h] ни к гласным, ни к согласным [5: 178]. Из сказанного выше становится очевидным, что в лингвистике нет единого мнения о том, что собой представляет [h]. Мы присоединяемся к мнению Эссена О., который пишет: «Старый спорный вопрос о том, должен ли придыхательный приступ рассматриваться в качестве звука или только в качестве вида приступа является бесполезным. Звукон он должен

считаться только там, где он выполняет смысловозначительную функцию, т. е. относится к фонеме» [6: 37].

Ряд фонетистов рассматривают [h] как консонантную фонему (Майнгольд Г., Бондарко Л. В., Вербицкая Л. А., Гордина М. В.), другие же развивают из минимальных пар, таких как «*Herde – Erde*», «*Hund – und*» противопоставление «придыхательный приступ гласных – твердый (новый) приступ гласных». При этом Эссен О. полагает, что твердый приступ в немецком языке служит афонематическим разграничительным сигналом [6: 36]. Эта дискуссия свидетельствует о нестабильном статусе [h] в результате его особого положения [10: 130]. Подобный неопределенный статус обнаруживается также при описании английского [h], который определяется многими фонетистами как ларингальная фонема [12: 27; 13: 82], а другими как фарингальная фонема («*pharyngeal consonant rhoteme*») [14: 87]. Трахтеров А. Н. же полагает, что «английское [h] является ничем иным, как придыхательным началом гласного» [15: 77].

Эссен О., Майнгольд Г., Шток Э. указывают на фонематическое значение придыхательного приступа, который может выполнять смысловозначительную функцию в противопоставлении к другим видам приступов. В то же время следует подчеркнуть, что романским и славянским языкам присущ исключительно мягкий приступ во всех позициях. Приступ гласных в немецком языке может осуществляться как мягко, т. е. без гортанного взрыва, так и твердо, т. е. с гортанным взрывом [16: 28]. При мягком приступе выдох и сближение голосовых связок происходят одновременно; голосовые связки начинают вибрировать еще до их сближения в конечной стадии [6: 36]. Наличие мягкого приступа является характерным началом гласного для большинства индоевропейских языков, это означает, что гласные данных языков произносятся во всех позициях без гортанного взрыва.

Одной из важнейших особенностей системы немецкого вокализма является наличие наряду с придыхательным и мягким приступом так наз. нового приступа с гортанной смычкой, в отношении которого также существуют различные толкования. В научной литературе наблюдается большое количество дефиниций (новый, твердый, крепкий, резкий, сдавленный, гортанный приступ; гортанный взрыв, гортанный шум, кнакляут), и остается неясным, что именно под этими терминами подразумевается. Новый (Мюллер У., GWdA) [17: 15], твердый (Эссен О., Стериополо Е. И., Майнгольд Г., Шток Э., Потапова Р. К., Линднер Г.) [6: 18; 10: 19] приступ или так называемый «кнакляут» (Зибс Т.) [20] состоит в том, что слово, начинающееся с гласного, не сливается с предшествующими словами в непрерывно звучащее словосочетание, как это, к примеру, имеет место в русском и украинском языках. Твердый приступ образуется вследствие полного смыкания голосовых связок; из-за резкого раскрытия сомкнутых голосовых связок начинается фаза их колебания. Этот вид приступа является наиболее частотной формой в абсолютном начале слова и слога. Эссен О. рассматривает твердый («физиологически правильный») приступ как мягкую, более употребительную форму приступа, который в отличие от «патологического» не наносит вреда при артикуляции. По его мнению, необходимо различать «патологический» приступ с абсолютным смыканием гортани и мягкую форму с неплотным смыканием гортани. В немецком произносительном стандарте допускается только физиологически приемлемая форма гортанной смычки, рекомендуется избегать чрезмерно сдавленных гортанных взрывов (сдавленных приступов) с неприятным щелкающим шумом, являющимся следствием напряжения в области гортани [6: 37; 16: 23].

Так называемая гортанная смычка (*Knacklaut, coup de glotte, glottal stop, glottal catch*) рассматривается некоторыми фонетистами как ларингальный согласный, который представляет собой шум, возникающий при прохождении воздушной струи через голосовую

щель, она связана в немецком языке всегда с артикуляцией начального гласного в слове и называется сильным приступом [11: 42]. Согласно Словарю произношения Дуден (Duden) новый приступ не является самостоятельным звуком, не выполняет в немецком языке смыслоразличительной функции, служит афонематическим *разграничительным сигналом*, который стоит перед гласной и указывает на начало слова или на место стыка между приставками и в сложных словах [21: 43]. Однако есть и другие толкования, согласно которым новый приступ представляет собой *гортанную согласную фонему* [13: 82; 11: 42].

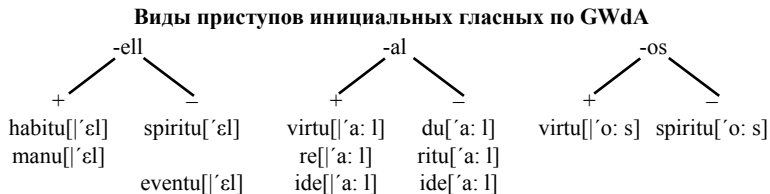
Твердый приступ встречается иногда в русском и английском языках в эмфатической речи. Английский *glottal stop (glottal catch)* не относится к фонемам так называемого *RP* (нормативного произношения), которое является произносительным стандартом современного английского языка [13: 82]. В французском языке гортанную смычку (*coup de glotte*) можно нередко услышать в начале слов с так называемым *h aspirée* на письме [22: 39]. Её фонетическое значение состоит в том, что когда-то в этой позиции произносился звук *[h]*; в современном французском языке перед словами, которые в орфографии начинаются с *h aspirée*, не употребляются слитные формы.

Гортанная смычка существует еще в датском языке (так называемый *stød* «толчок») и в арабском, где она имеет фонематическое значение и обозначается на письме. В датском языке гортанная смычка встречается только после гласного [22: 39]. Трубецкой Н. С. указывает на наличие гортанного приступа в кавказских языках: «Корреляция способов эксплозии «с гортанной смычкой – без гортанной смычки» распространилась во всех кавказских языках независимо от их происхождения» [9: 36].

Мюллер У. называет новый приступ гласных гортанным (*Glottisschlageinsatz*), он встречается перед начальными гласными [17: 49], употребление гортанной смычки преобладает в начале слова и слога [16: 28]. В связи с тем, что современный немецкий произносительный стандарт представлен в речи дикторов государственного радио- и телевидения Германии, материалом для исследования нам послужили звукозаписи выпусков последних известий и различных информационных программ Немецкой волны (DW-TV) за период с мая 2006 по март 2007 года. Произнесенные дикторами слова были отобраны и подвергнуты перцептивному анализу, при этом основное внимание уделялось особенностям реализации приступов гласных.

Нами было установлено, что существенные расхождения в отношении видов приступов гласных наблюдаются не только внутри кодифицированной нормы, т. е. в разных словарях произношения, но и в рамках одного и того же словаря. Это касается употребления приступа гласных *в начале слога*. Согласно требованиям Большого словаря немецкого произношения (GWdA) гласные в начале слова и слога должны произноситься с новым приступом [16: 28]. Нами было однако выявлено, что это требование не всегда выполняется:

Таб.1.



Большое количество различных вариантов произношения, касающихся реализации нового приступа, наблюдается не только внутри кодифицированной, но и в рамках реальной нормы.

Табл. 2

Виды приступов инициальных гласных в кодифицированной и реальной норме

Кодифицированная норма	Реальная норма
a'kt [uɛ] akt [u'ɛ] akt [u 'ɛ]	10,6 % (50)* 19,2 % (90) 44,7 % (210) 'akt [u: ɛ] 25,5 % (120)
Her [o' 'i:] n Her [o' 'i:] n	3,2 % (30) 24,2% (230) 'Her [o' i:]n 72,6% (690)
'Isr [α' ɛ:] l 'Isr [α' e:] l	2,9 % (30) 0% (0) 'Isr [α' ɛ:]l 91,2 % (930) 'Isr [α' e:]l 5,9 % (60)
U'kr [ae] ne Ukr [α' 'i:] ne	32,1 % (180) Ukr [α' 'i:]ne 67,9% (380)
'Oz [e' α:] n Oz [e' 'α:] n	0% (0) 0% (0) 'Oz [e' α:] n 100% (110)

*В скобках указано количество реализаций данного варианта.

В качестве яркого примера можно привести вариативность реализации приступов в слове *Ukraine*. При этом обращает на себя внимание доминирование в речи дикторов варианта с глотальной окклюзией *Ukr[α'|'i:] ne*, отсутствующего в кодифицированной норме. В то же время следует отметить, что указанный в словарях произношения вариант *Ukr[α' 'i:]ne* в реальной норме нами не был зарегистрирован.

Некоторые ученые полагают, что в словах иностранного происхождения новый приступ отсутствует [23: 10], однако ряд примеров свидетельствует о наличии нескольких вариантов произношения, указывающих на различные степени их онемечивания.

Табл. 3.

Виды приступов инициальных гласных в словах иностранного происхождения

	GWdA	Duden
Week-End	['ʷi: k ɛnt]	['vi: k ɛnt]
Make-up	[mɛək'ap]	[me: k 'lap] ['me: k ap]
Happy-End	[hɛpi'ɛnt]	[hɛpi'ɛnt]

В приведенных выше примерах видно, что новый приступ встречается не только в онемеченных словах, таких как [me: k 'lap], [hɛpi'ɛnt], но также в слове ['ʷi: k |ɛnt], где в первом слоге еще сохранилась английская фонема. Второй слог уже является полностью онемеченным, о чем свидетельствует наличие глухого согласного в конце слова.

По нашему мнению, в немецком языке *возрастает* тенденция к употреблению гортанной смычки при произнесении начальных гласных, отличительным признаком кото-

рой является наличие глоттальной окклюзии, имеющей определенную продолжительность, при этом пограничные звуки разделены невзвучающей паузой, что препятствует их слитному произнесению.

Из сказанного становится очевидным, что внутри кодифицированной нормы не существует единого мнения о том, в каких случаях инициальным гласным должна предшествовать глоттальная окклюзия. Реальная норма также характеризуется большой вариативностью реализации приступов гласных, которая, бесспорно, может быть «предвестницей новых правил» [24: 89], а значит, быть отправной точкой для дальнейшего развития языка. Будагов Р. А. подчеркивает, что «... норма должна опираться на живое тело языка и считаться не только с особенностями письменной, но и своеобразием разговорной речи. Норма не может не замечать движения языка. Подлинная норма должна быть подвижной, динамичной...» [25: 28]. Игнорирование вариативности видов приступов, свойственной системе немецкого вокализма, не может не осложнить обмен информацией и сказывается негативно на развитии коммуникативной компетенции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф. С. Основы комунікативної лінгвістики. – К.: Академія, 2004. – 344 с.
2. Helbig G. Gibt es eine performative Wende in der Linguistik? Anspruch, Möglichkeiten und Grenzen // Deutsch als Fremdsprache, Heft 1. – Herder- Institut. – Leipzig. – 2007. – S. 6 – 10.
3. Вербицкая Л. А. Русская орфоэпия. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1976. – 123 с.
4. Wörterbuch der deutschen Aussprache, VEB Bibliographisches Institut. – Leipzig, 1964. – 456 s.
5. Якобсон Р., Фант Г.М., Халле М. Введение в анализ речи // Новое в лингвистике. – Выпуск 2. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – С. 173-231.
6. Essen von O. Allgemeine und angewandte Phonetik. – Akademie-Verlag Berlin, 1957. – 183 s.
7. Rausch R. Und I. Deutsche Phonetik für Ausländer. – VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig, 1988. – 404 s.
8. Зиндер Л. Р. Общая фонетика. – М.: Высшая школа, 1979. – 311 с.
9. Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии. – М.: Прогресс, 1987. – 560 с.
10. Meinhold G., Stock E. Phonologie der deutschen Gegenwartssprache. – VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1982. – 256 s.
11. Матусевич М. И. Введение в общую фонетику. – М.: Учпедгиз, 1959. – 135 с.
12. Бровченко Т. О., Григорян Н. Р., Кравченко Н. О., Дученко Т. С., Олінчук В. В., Сидоренко І. Л. Теоретична фонетика сучасної англійської мови. – Одеса: Астропринт, 2003. – 134 с.
13. Arnold R., Hansen K. Phonetik der englischen Sprache. – VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig, 1965. – 160 s.
14. Дикушина О. И. Фонетика английского языка. – М., Л.: Просвещение, 1965. – 202 с.
15. Трахтеров А. Н. Введение в практический курс английского языка. – М.: «Госиноиздат», 1947. – 144 с.
16. Großes Wörterbuch der deutschen Aussprache / Krech E. M. u.a. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1982. – 600 s.
17. Müller U. Einige Bemerkungen zum Fachunterricht Phonetik innerhalb der

- Fremdsprachenausbildung // Deutsch als Fremdsprache, Heft 1. – Herder- Institut Leipzig, 1983. – 47-51 s.
18. Стеріополо О. І. Теоретичні засади німецької мови. Підручник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 320 с.
 19. Потапова Р. К., Линднер Г. Особенности немецкого произношения. – М.: Высшая школа, 1991. – 319 с.
 20. Siebs Th. Deutsche Hochsprache: Bühnenaussprache. – Berlin: de Gruyter, 1957. – 353 s.
 21. Duden. Das Aussprachewörterbuch. Bd.6 (6. Aufl.) – Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Dudenverlag, 2005. – 860 s.
 22. Бондарко Л. В., Вербицкая Л. А., Гордина М. В. Основы общей фонетики. – Санкт-Петербург, изд-во С.-П. университета, 1991. – 150 с.
 23. Кляк Т. Р., Жовківський А. М. Практический курс фонетики немецкого языка. – Черновцы, ЧГУ, 1981. – 100 с.
 24. Breindl E., Thurmair M. Wie viele Grammatiken verträgt der Lerner? Zum Stellenwert einer «Grammatik der gesprochenen Sprache» (nicht nur) für Deutsch als Fremdsprache // Deutsch als Fremdsprache, Heft 2. – Herder- Institut, Leipzig. – 2003. – S.87-93.
 25. Будагов Р. А. Литературные языки и языковые стили. – М., 1967. – 376 с.

УДК 811.124'04: 930.271

Бойко Н. В.
(Київ, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНОЇ СТРУКТУРИ ПРОСТОГО І СКЛАДНОГО РЕЧЕННЯ ЛАТИНСЬКОМОВНИХ ІНСКРИПЦІЙ XVI– XVIII СТ. УКРАЇНСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ

Стаття присвячена з'ясуванню процесів інтерференційних змін на синтаксичному рівні у пізньосередньовічній латинській мові інскрипцій з України кінця XVI – початку XVIII ст., які виникли в результаті взаємодії латинської мови з українською і частково польською мовами.

Ключові слова: *пізньосередньовічна латина, латинськомовна інскрипція, міжмовна інтерференція.*

The article is dedicated to investigating of the processes of interferential changes on syntactic level in Late Medieval Latin inscriptions of Ukraine at the end of the XVIth – beginning of XVIIIth centuries, appeared as a result of interaction of Latin with Ukrainian and partly Polish.

Key words: *Late Mediaeval Latin, Latin inscriptions, inter-language interference.*

Особливості синтаксису латинської мови інскрипцій періоду XVI– XVIII ст. слід розглядати, починаючи з найважливішого аспекту системи речення – його структури, яку репрезентує синтаксичний порядок слів.

Проблема порядку слів у реченні є однією з головних у сучасному синтаксисі, однак інтерес до її вивчення виник ще в античні часи. До цього питання зверталися як давньогрецькі, так і римські граматики й філософи – Платон, Арістотель, Анаксимен, Аполлоній Дискол, Діонісій Галікарнаський, Цицерон, Елій Донат, Діомед, Квінтіліан,

Прісціан та інші, вважаючи, що місце слів у реченні диктується їх правильним розташуванням і прагненням до певного ритму. Порядок слів латинського речення є відносно вільним, оскільки багатство флексій дозволяє легко зрозуміти зв'язок усіх членів речення. Проте, він не довільний, а зумовлений певними правилами. Витримується переважно така схема: *subiectum – obiectum – praedicatum*, коли підмет посідає перше місце, далі іде додаток, а наприкінці речення – присудок. Прямий додаток зазвичай стоїть ближче до дієслова, ніж непрямий, а узгоджене означення вживається після означуваного слова. Якщо присудок складений, на останньому місці в реченні ставиться дієслівна частина присудка, а на передостанньому – іменна.

З огляду на положення про синтаксичний порядок слів як явище структурального характеру, особливу увагу лінгвісти приділяють синтаксично-позиційній характеристиці дієслова-присудка.

Латинська мова класичного періоду подає нам численні зразки кінцевої позиції дієслова-присудка, характерної для індоєвропейської мови. Така позиція вважається стилістично нейтральною, позбавленою логічного наголосу. Кінцева позиція дієслова-присудка є найдавнішим успадкуванням латинського синтаксису, оскільки для індоєвропейського дієслова була характерною енклізна локалізація [5: 65].

Водночас, фінальна позиція дієслова більш характерна для підрядного речення, ніж для головного, оскільки структура першого менш вільна: воно зазвичай ставиться в позиції щодо головного і тому виникає потреба в логічній акцентуації присудка.

Проте, місце дієслова-присудка не було строго фіксованим, і автори могли його ставити в середині або на початку речення, керуючись при цьому як завданнями логічного наголошування, так і зважаючи на функціональну валентність відповідного дієслова, динамізм викладу та особливості стилю.

Не слід забувати про вплив на топіку латинського речення рідної мови авторів інскрипцій, де початкова позиція є наголошеною незалежно від того, якою частиною мови виражений відповідний член речення. Початкова позиція дієслова свідчить про його домінуюче значення для речення в цілому, часто це дієслова в формі наказового способу або умовного спонукального. Середня ж позиція дієслова є швидше структурною рисою, а не стилістичною, хоча Ж. Марузо і припускає, що в ряді випадків її диктують вимоги метрики [5: 3]. Натомість, Е. Ріхтер середню позицію дієслова в реченні називає «романською» і вважає, що вона є ознакою розмовної мови [6: 35–38].

Для слов'янських мов є характерним розташування присудка безпосередньо після підмета в початковій позиції, що повною мірою позначилося на топіці латинськомовних інскрипцій XVI–XVIII ст. з території України. Загальна будова речення пізньосередньовічних латинськомовних написів наближується до української мови того середовища, в якому вони створювалися.

Лінгвістичний аналіз текстів латинськомовних інскрипцій дає змогу визначити такі позиційні й морфологічні особливості дієслова-присудка:

1) збереження вживання фінальної позиції особової форми дієслова-присудка й ініціальної позиції підмета, що можна пояснити нормативною традицією і прагненням дотримуватися відповідних класичних зразків:

Martinus Krasicki serenissimus more majorum invictissimo gratissimo Sigismundo III se ac sua fideliter impendit [3: 86] – «Ясновельможний Мартин Красицький присвятив себе самого та все своє за звичаєм предків служінню переможному і наймилощивішому Сигізмунду III»;

Hostis implacabilis intra limina furit [1: 121] – «**Ворог** непримиренний **лютує** всередині країни»;

2) початкова позиція присудка можлива в реченні за декількох умов:

а) якщо дієслівна форма має імперативне або оптативне значення:

Vivat igitur, post fata in aeternum, qui nunquam mori debuit [1: 133] – «**Нехай живе** вічно після смерті той, хто ніколи не мав померти»;

Pelle metum miles [1: 132] – «Воїне, **позбуди**ся страху»;

б) якщо головному реченню передє інше головне чи підрядне речення:

...Ab equis hic inde raptatus, pedem manumque cogitur frangere, in discrimine vitae positus, novet Divae Virgini... [4: 25] – «Його понесли коні, зламав він руку і ногу, і в небезпеці самому життю, **звернув** він свої благання до Діви Марії...»;

с) якщо в реченні є вставні слова на зразок *ecce, item, tunc, nam, itaque* тощо:

Ecce reformavit me nunc Hermanus et auxit [8: 34–35] – «Отож, Герман **переробив** мене і збільшив»;

д) якщо речення оповідного характеру і має на меті зберегти експресивність і цілісність викладу:

Novit magnum ducem tanquam domitorem suum extraneus hostis in Martiali campo, novit patria suum optimum patrem, ac multoties potentissimum defensorem... [1: 132] – «**Знав** зовнішній ворог на полі бою великого вождя і приборкувача свого, **знала** батьківщина свого найкращого батька і наймогутнішого захисника...».

Показово, що в більшості випадків ініціальну позицію займають дієслова мовлення, відчуття, руху та дієслова *habere, esse*;

3) ініціальна позиція присудка можлива також у реченнях, що починаються з другорядних членів, іноді це призводить до інверсії підмета:

Hoc aequavit solo Turcarum hastilitas [3: 107] – «Турецька **зброя зрівняла** це з землею»;

4) за відсутності підмета присудок може слідувати безпосередньо за обставиною, якою починається речення:

Quam dulce et decorum sit pro patria mori [7: 133] – «Як солодко і приємно **було б** умерти за батьківщину»;

5) часто першу позицію в реченні займає дієприкметниковий зворот, абсолютний або узгоджений:

Adveniente illius metamorphosis festo, quo conversum colit ecclesia Paulum, ille dum mortem animae, hic corporis deseruit anno 1727 [1: 75] – «Коли ж **настало свято** його перевтілення, то залишив він смерті не душу свою, але тіло року 1727»;

6) іноді присудок може займати середню позицію і вживатися постпозитивно щодо підмета:

Sancti Dei omnes intercedite pro nostra omniumque salute [8: 34–35] – «**Моліться усі** святому Богу за наше здоров'я та здоров'я близьких»;

7) характерною інтерференційною особливістю простих речень пізньосередньовічної латини є еліпсис дієслова-зв'язки за зразком відповідної конструкції української мови:

Triumphum praemium quies [3: 98] – «Спокій – винагорода за перемогу»;

8) переважна кількість речень змінює топіку під впливом розмовної української мови: відбувається перехід до контактного розташування підмета і присудка, який зазвичай займає початкову позицію:

Luna non dabit lumen suum, nec polus monstrabit viam [1: 121] – «**Місяць** не даруватиме свого світла, **зоря** не вказуватиме шлях»;

Verbum Domini manet in aeternum [8: 34–35] – «Слово Господа **зостається** у віках»;

Загалом, розташування слів в аналізованих реченнях виявляє дві тенденції, зумовлені ступенем володіння авторами канонічними зразками інскрипційних жанрів: 1) дотримання античного канону – близько половини зафіксованих зразків; 2) лібералізація канону, що виявляється, зокрема, і в переважно довільному, не спричиненому логічним наголосом або ритмічною організацією тексту, порядку слів.

Вплив української мови на синтаксичну систему латини зумовив низку змін у присудковій сфері:

1) зміщення співвідношення вживаних способів вираження **присудкових форм** на користь дієслів дійсного способу, при тому що простий присудок, виражений особовою формою дієслова, є найуживанішим, і значно рідше, порівняно з класичною латиною, вживаються різновиди складеного присудка – дієслівний і іменний:

а) *простий дієслівний присудок* виражений особовою формою дієслова:

Castra ruunt, muri quassantur [1: 132] – «Укріплення **руйнуються**, а стіни **розхитані**».

Якщо дієслівний присудок виражений особовою формою дієслова минулого часу пасивного стану, то дієприкметник може перебувати як у препозиції, так і в постпозиції стосовно *esse*:

Mortuus est anno Domini MDCIII die 27 Junii aetatis suae LXXIV [4: 23] – «Він **помер** 1603 року 27 червня у віці 74 років»;

Haec campana est fusa – hoc opus est factum [8: 34–35] – «Цей дзвін **відлито**, що працю **завершено**»;

б) *складений дієслівний присудок*, утворений сполученням особової форми дієслова, що виражає насамперед граматичне значення, й інфінітива, що виражає основне лексичне значення:

Domine, cum veneris iudicare, noli nos condemnare, sed esto propitius nobis peccatoribus [4: 38] – «Боже, коли **прийдеш судити**, не карай нас, а будь милостивий до нас, грішних»;

в) *складений іменний присудок*, утворений поєднанням особової форми дієслова *esse*, що передає граматичне значення присудка, та іменної частини, яка є виразником значення лексичного, вживається вкрай рідко:

Vultus brevis est umbra clarissimi viri [4: 26] – «**Портрет** є слабкою **тінно** цього славетного чоловіка»;

2) **підмет** в досліджених інскрипціях виражається всіма тими частинами мови, що й в класичних зразках, однак явно проступає тенденція до зростання кількості випадків вживання під впливом української мови особового займенника в ролі підмета там, де в класичній латині він традиційно імплікується. Наведімо приклади основних типів підметів в інскрипціях:

а) *іменна частина мови в формі називного відмінка*:

Dextera Domini fecit virtutem [2: 214] – «**Правиця** Господня додає мужності»;

б) *вказівка на особу і число іменної частини мови із значенням суб'єкта дії міститься в особовій формі дієслова-присудка*:

Vade et quae in corde habes fac, Dominus enim tecum est [2: 54] – «**Іди і роби** те, що ти **надумав**, адже з тобою Бог».

Отже, загальна структура речення латинськомовних інскрипцій XVI–XVIII ст. українського походження значно простіша порівняно з античними зразками текстів відповідного жанру. Йдеться не лише про топіку як простого, так і складного речень, а й про

характер самого викладу, спричинений впливом рідної слов'янської мови, української чи польської, носії якої і створювали відповідні інскрипції. Там, де автори намагаються слідувати канонам античних написів, значною мірою ускладнюється і будова фрази.

Структура простого і складного речень латинськомовних інскрипцій характеризується такими інтерференційними явищами:

а) порядок слів у аналізованих реченнях зумовлений ступенем володіння авторами нормативною латинською мовою. Близько половини зафіксованих зразків інскрипцій зберігають порядок, характерний для класичної латини, решта ж відзначається лібералізацією канону, що виявляється, зокрема, і в переміщенні дієслова-присудка з кінцевої синтаксичної позиції в початкову та переході до контактного розташування присудка і підмета під впливом української мови, для якої така топіка була характерною;

б) типовою інтерференційною особливістю простих речень у зазначених інскрипціях є еліipsis дієслова-зв'язки за зразком відповідної конструкції української мови;

с) вплив української мови на синтаксичну систему латини призвів до зміщення співвідношення вживаних способів вираження присудкових форм на користь дієслів дійсного способу. Простий присудок, виражений особовою формою дієслова, є найуживанішим, і значно рідше, порівняно з класичною латиною, вживаються різновиди складеного присудка – дієслівний і іменний;

д) відзначено тенденцію до збільшення кількості випадків вживання під впливом української мови особового займенника в ролі підмета там, де в класичній латині він традиційно імплікується.

ЛІТЕРАТУРА

1. Barącz Sadok W. Pamiątki miasta Stanisławowa. – Lwów: Ossolineum, 1858. – 191 s.
2. Barącz Sadok W. Pamiątki miasta Żółkwi. – Lwów: Piller, 1852. – 139 s.
3. Czołowski A. Dawne zamki i twierdze na Rusi halickiej // Teka konserwatorska. – Lwów: Nakł. Koła C. K. Konserwatorów, 1892. – S. 65–132.
4. Dzieduszycki M. N. Kościół katedralny lwowski obrz. łacińskiego pod wezw. Wniebowzięcia Najśw. Panny. – Lwów: Nakł. Hołyńskiego, 1872. – 93 s.
5. Marouzeau J. L'ordre des mots dans la phrase Latine. – T. II: Le verbe. – Paris, 1938. – 264 s.
6. Richter E. Zur Entwicklung der romanischen Wortstellung aus der lateinischen. – Halle, 1903. – 124 s.
7. Stęczyński M. B. Okolice Galicyi. – Lwów: Nakł. Jabłońskiego, 1847. – 156 s.
8. Szydłowski T. Dzwony Starodawne z przed r. 1600 na obszarze bylej Galicyi. – Kraków: Pol. Akad. Umiej., 1922. – X. – 96 s.

УДК 070.1: 681.85+012 Мащенко

*Щербакова О. А.
(Київ, Україна)*

ШТРИХИ ДО МОДЕЛІ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ ДОСЛІДНИКА: І. Г. МАЩЕНКО ТА ЙОГО УСЕСВІТНІЙ АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ЛІТОПИС

У статті аналізується науково-методична і професійно-дослідницька діяльність Івана Гавриловича Мащенко як одного з найбільш послідовних та плідних літописців аудіовізуального простору України і світу. При розгляді його доробку в аудіовізуальній сфері вітчизняної мас-медійної галузі знань особливо відзначається вагоме значення праць дослідника для студентів-журналістів, медіа-практиків та медіа-фахівців.

Ключові слова: *модель життєдіяльності дослідника, Іван Гаврилович Мащенко, усесвітній аудіовізуальний літопис.*

This article analyses scientific methodological and professional research activity of Ivan Mashchenko, one of the most consecutive and fruitful chronicler and encyclopaedist of audiovisual journalism in Ukraine and in the world. While revising his bibliographic works the stress in audiovisual sphere of national mass media branch of knowledge is made on multi-value significance of the researcher's works for of students-journalists, media-practitioners and media-specialists.

Key words: *model activity, Ivan Gavrylovyeh Mashchenko, the world audiovisual journalism.*

Івана Гавриловича Мащенко об'єктивно можна вважати одним із найпродуктивніших літописців-дослідників вітчизняних та світових електронних мас-медіа. У його теоретичному доробку нараховується понад двадцять книжкових видань, які мають зростаючу цінність для студентів-журналістів, практиків і дослідників аудіовізуальної сфери мас-медійної галузі знань і старань людства (радіомовлення, телебачення, кіно, фото, аудіо, відео, інтернет-мережа, засоби звуко- і відеозапису, звуко- і відеовідтворення тощо). Між тим його власна науково-методична і професійно-дослідницька життєдіяльність досі залишається недостатньо вивченою сторінкою в українському журналістикознавчому літописі. Поставимо за мету виявити штрихи до моделі життєдіяльності Івана Гавриловича Мащенко як одного з найпродуктивніших вітчизняних дослідників аудіовізуального простору електронних мас-медіа України і світу, зважаючи на необхідність подальшого аналізу концепції укладання вітчизняного і світового аудіовізуального літопису у його працях [1].

Іван Гаврилович Мащенко – чи не найдосвідченіший і найавторитетніший український дослідник-літописець аудіовізуального простору України і світу [2]. Він понад сорока років присвятив роботи на телебаченні, обіймав ключові посади в державних телерадіоорганізаціях, був одним з організаторів і дослідників телевиробництва України,

загалом має майже півстолітній досвід у журналістиці. Також він був учасником численних науково-практичних конференцій, симпозіумів, нарад, з'їздів, семінарів (1983 – 2005 рр.), членом журі та почесним гостем на багатьох радіотелевізійних фестивалях і конкурсах. Він є заслуженим працівником культури України, академіком Української та Євразійської телевізійних академій, викладав у різних закладах освіти; нагороджений низкою урядових і державних нагород. І. Г. Мащенко завжди вів послідовний запис історичних подій, що стосувалися становлення і розвитку вітчизняного та світового радіо і телебачення; є автором багатьох книжок про минуле і сучасне не лише аудіовізуальної журналістики, а й електронних засобів масової інформації і комунікації – історіографічних та документознавчих праць, де аналізується стан вивчення важливих проблем розвитку аудіовізуального журналістикознавства, його окремих аспектів і напрямків. Також він є автором понад трьохсот науково-популярних публікацій у журналах, збірках, газетах з проблем історії, теорії і практики вітчизняного і світового телебачення і радіомовлення («електронної преси»), п'ятох документально-публіцистичних фільмів, низки сценаріїв, спецкурсів, навчально-методичних посібників, статей до енциклопедії та власне енциклопедії мас-медіа.

Коротко характеризуємо деякі його праці з добробку дослідника, зауважуючи при цьому на їхньому значенні для студентів-журналістів, медіа-практиків і медіа-фахівців, а також виявляючи штрихи до моделі його життєдіяльності. У навчальному посібнику *«Телебачення прямого ефіру»* (К., 1991) [3] досліджуються найважливіші види тележурналістики прямого ефіру – телевізійні мости та парламентські трансляції, аналізується фахова методика організації та проведення комунікативних передач, вивчення соціології і психології сприйняття телевізійної аудиторії медіапродукту. Монографічне видання Івана Гавриловича Мащенка *«Глобальне телебачення»* (К., 1992) [4] привертає увагу студентів і викладачів вищих навчальних закладів освіти, телефахівців і широкої аудіовізуальної аудиторії до майбутнього світової «електронної музи», перспектив її розвитку. Початок 90-х років минулого століття знаменувався докорінними змінами, пов'язаними з увіходженням України до світової системи телебачення та новітніми технологічними можливостями за доби глобального телебачення, тож зорієнтувати читачів у світовому телевізійному процесі, познайомити з перспективами розвитку блакитного електронного дива й ставив на меті дослідник. Історія створення важливого для розвитку електронних засобів масової інформації держави законодавчого акту – першого українського закону про телебачення і радіомовлення (введений у дію 22 лютого 1994 р.) та порівняння його з аналогічними законодавчими актами дванадцяти зарубіжних країн (США, Великобританії, ФРН, Франції, Італії, Канади тощо) відображена у книзі *«Телебачення у законі»* (Миколаїв, 1995) [5].

Двотомне видання *«Телебачення України»* («Телебачення *de facto*») і «Телебачення *de jure*» (К., 1998, 2000) [6] – плід багатолітньої праці дослідника, який відстежує понад піввіковий шлях Українського ТБ у контексті світового «домашнього екрана». Цією солідною працею на порозі Третього Тисячоліття він засвідчив себе як невтомного і наполегливого відеоаудіолітописця, ретроспективно розкриває історію всесвітнього і вітчизняного розвитку електронних мас-медіа. *«Міфи і реалії телерадіоефіру»* (К., 2001) [7] відображають нарисові дослідження І. Г. Мащенка маловідомих сторінок історії телебачення і радіо з низкою унікальних фотографій. Тож автор сподівається на пробудження інтересу вдумливих читачів до приємних і корисних подорожей до ще незнаного світу «електронної музи», наснажується міркуваннями над продовженням «розкопок»

маловідомих фактів із мас-медійної історії. Книга *«Лики і лиця телерадіопростору»* (К., 2003) [8] зосереджує увагу читачів головним чином на персоналіях – неординарних особистостях, чие життя і діяльність тісно пов'язані зі сферою радіо і телебачення. На широкому тлі авторських роздумів про перспективи розвитку телерадіопростору у ній розміщено портретні нариси і зарисовки організаторів українських телекомпаній і світових медіаолігархів та інших діячів.

Молоде покоління телевізійників і радіомовців, студентів спеціалізованих відділень вищих навчальних закладів України пан Машенко залучає до продовження діалогу щодо дослідження різнобічних граней його улюбленої музи від часів з'яви радіо і телебачення до сьогодення аудіовізуальних засобів масової комунікації у книзі *«Радіо і телебачення: від джерел – до космічних висот»* (К., 2003) [9]. До *«Телевізійних аномалій: Мас-медійних історій в деталях»* (К., 2005) [10] включено добірку шестидесяти неординарних і мало відомих читачеві чи глядачеві мас-медійних історій, свідком або учасником більшості з котрих був сам дослідник, який пропонує зазирнути до «медіа-задзеркала». У деталях цих історій («новелок») по-новому розкриваються в одних випадках відомі персоналії, в інших – сцени журналістського буття другої половини минулого століття, – того, що залишилося «поза кадром». У довідково-інформаційному виданні *«Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу»* (К., 2005) [11] дослідник узагальнює, систематизує й періодизує історію становлення і розвитку вітчизняних та зарубіжних медіа засобів, обґрунтовує «контекстуальність» назви і викладу матеріалу, адресує книгу працівникам телерадіоорганізацій, викладачам і студентам спеціалізованих відділень та факультетів вищих навчальних закладів, усім, хто цікавиться історико-теоретичними питаннями радіомовлення і телебачення.

Найновіше двотомне (перероблене й доповнене) видання із доробку Івана Гавриловича Машенка – *«Енциклопедія електронних мас-медіа»* (Запоріжжя, 2006) [12]. Перший том цієї праці – «Всесвітній відеоаудіолітопис» є першою в Україні працею з систематизації процесу становлення та розвитку українського й світового радіо і телебачення через дати, події, факти, цифри, деталі, коментарі і персоналії. Книга адресована працівникам телерадіоорганізацій, дослідникам телебачення і радіо, викладачам і студентам факультетів і відділень журналістської спеціалізації вищих навчальних закладів, широкому читацькому загалові, що цікавиться історією радіомовлення і телебачення. Другий том – «Термінологічний словник основних понять і виразів» призначено для працівників телерадіоорганізацій України, спеціалістів суміжних галузей мистецтва, студентів університетів з журналістською спеціалізацією, широкого кола телеглядачів і радіослухачів. Це п'ятисотсторінкове видання містить близько п'яти тисяч термінів, виразів, понять в аудіовізуальній сфері людської діяльності (телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо), а також лексикон суспільно-політичного та літературно-мистецького ужитку. Вихід у світ цього універсального науково-довідкового видання, що об'єднує найістотніші систематизовані відомості – літописні і термінологічні – з галузі електронних мас-медіа (і суміжних із нею), – можна вважати завершальним штрихом до опису моделі життєдіяльності пана Машенка.

За штрихи до моделі життєдіяльності дослідника на разі запропоновано вважати суспільно значимі фактори, що розкривають активну взаємопов'язану і взаємозалежну професійну та творчу діяльність Івана Гавриловича Машенка як тележурналіста, організатора вітчизняного телебачення, викладача-методиста, законотворця-радника, публіциста-нарисовця, історіографа-літописця, ученого-документознавця, старшого колегу-порадника.

При огляді його великого за обсягом та ґрунтовного за змістом навчально-методичному доробку, підкреслюється визначна роль людини, яка, не маючи офіційних наукових звань, зробила вагомий внесок у вітчизняні та світові аудіовізуальні медіа-дослідження. Його аудіовізуальний літопис із двотомної енциклопедії електронних мас-медіа став помітним явищем в історії українського журналістикознавства й красномовним свідченням беззаперечної його багатогранної життєдіяльності як здатності послідовно і плідно (продуктивно) діяти у визначеній і вивченій ним галузі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Щербакова Е. А. «Энциклопедия электронных масс-медиа» Ивана Гавриловича Машенко как модель медиаобразовательного продукта. – Томск, 2007; Щербакова Олена. Аудіовізуальна журналістика України у бібліографічному літописі Івана Гавриловича Машенка // Сорокова «Журналістська весна»: Програма заходів (К., 21 – 26 трав. 2007 р.) / Упорядк.: О. В. Чекмишев, Н. М. Ващенко. – К.: Ін-т журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2007. – С. 15; Її ж. Аудіовізуальна журналістика України і світу у теоретичному доробку Івана Гавриловича Машенка (штрихи до моделі життєдіяльності дослідника) // Журналістика. – К., 2007.
2. Детальніші біографічні відомості див., напр.: Бібліографія робіт І. Г. Машенка у сфері журналістики (1960 – 2006 рр.) // Машенко І. Г. Енциклопедія електронних мас-медіа: У 2 т. Том другий: Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо. – Запоріжжя: Дике поле, 2006. – С. 505 – 510; Хто є хто в Україні. – К.: «К.І.С.», 2004. – С. 522; а також www.dovidka.com.ua; [http://www.vlada.kiev.ua/fcontent.php\(...\)](http://www.vlada.kiev.ua/fcontent.php(...)); <http://www.trk-mag.kiev.ua/book/anomal.htm> тощо.
3. Бугрим В. В., Машенко І. Г. Телебачення прямого ефіру: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1991. – 200 с.
4. Машенко І. Г. Глобальне телебачення. – К.: Либідь, 1992. – 228 с.
5. Машенко І. Телебачення у законі. – Миколаїв: Тетра, 1995. – 198 с.
6. Машенко І. Г. Телебачення України: У 2 т. Т. 1: Телебачення de facto. – К.: Тетра, 1998. – 512 с.; Його ж. Теж саме. Т. 2: Телебачення de jure. – К.: Тетра, 2000. – 528 с.
6. Машенко І. Г. Українське телебачення: штрихи до портрета. – К.: Ай-Пі-Київ, 1995. – 294 с.
7. Машенко І. Г. Міфи і реалії телерадіоєфіру. – К.: Вид. ДП «Агентство ТРК», 2001. – 262 с.
8. Машенко І. Г. Лики і лиця телерадіопростору. – К.: ГО «Українська Медіа Спілка», 2003. – 352 с.: іл.
9. Машенко І. Радіо і телебачення: від джерел – до космічних висот. – К.: Миколаїв: ТЕТРА, 2003. – 416 с.
10. Машенко І. Г. Телевізійні аномалії: Мас-медійні історії в деталях. – К.: ЗАТ «Телерадіокур'єр», 2005. – 215 с.
11. Машенко І. Г. Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу. – К.: Україна, 2005. – 382 с.
12. Машенко І. Г. Енциклопедія електронних мас-медіа: У 2 т. Том перший: Всесвітній відеоаудіолітопис: Дати, події, факти, цифри, деталі, коментарі, персоналії. – Нова ред., перероб. і доп. – Запоріжжя: Дике поле, 2006. – 380 с.; Його ж. Теж саме. Том

другий: Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо. – Запоріжжя: Дике поле, 2006. – 512 с.

УДК 808.5

Стехіна В. М.
(Київ, Україна)

СУЧАСНА РИТОРИКА В МЕДІАКУЛЬТУРІ

У статті мова йде про раціонально-експресивну риторичну, неориторичну, дискурс, риторичні ситуації (топіки), вибір риторичних стратегій, комунікативну компетенцію, комунікативні стратегії й тактики мовленнєвої поведінки мовної особистості.

Ключові слова: *неориторика, раціонально-експресивна риторика, дискурс, риторичні ситуації (топіки), риторичні стратегії, комунікативна компетенція, раціональна комунікація, мовне маніпулювання, софізми, міфи, стереотипи.*

The article deals with new rhetoric, discourse, rhetoric situations (topics), selection of rhetoric strategy, communicative competence, communicative strategy and tactics of language behaviour of language personality.

Key words: *new rhetoric, rational-expressive rhetoric, discourse, rhetoric situations (topics), selection of rhetoric strategy, communicative competence, rational communication, language manipulation, sophisms, mythes, stereotypes.*

Прагматично – інформаційне ХХ століття викликало появу раціонально-експресивної сучасної риторики, інтерес до вивчення якої в гуманітарних вузах дуже високий.

Неориторика – сучасна риторика, предметом якої є вивчення мови як риторичної діяльності, розвиток когнітивних навичок конструювання тексту відповідно до риторичних ситуацій (топіків), вибір риторичних стратегій, оволодіння жанрами як діями, соціально мотивованими змістом, формою, контекстом.

У сучасній риторичній на перший план виходить комунікативна компетенція, в поняття якої входять інформація про національно-ментальну й ритуальну специфіку, соціальна обумовленість мовного спілкування, ситуативно-тематичні вимоги й стилістичні нюанси, комунікативні стратегії й тактики мовленнєвої поведінки мовної особистості, знання процедур. Відповідно до цього і комунікативний зміст, і комунікативний потенціал, компонент, і, як результат – комунікативний ефект – входять у поняття комунікативної компетенції. Отже, неориторика, тобто сучасна риторика – молода наука, яка проходить перший щабель свого відродження, тому триває дискусія щодо неориторичних номінацій.

Риторика в широкому значенні слова є такий тип філологічного світогляду, що становить частину духовної культури людської цивілізації. Це методологія гуманітарного знання. Риторика є культурною основою знання й соціальної діяльності, вона дозволяє людині бути громадянином правового суспільства й визначати форму думок і напрямку дій у майбутньому. Одночасно вона поєднує людство з історією культури.

Риторика є праматір'ю для лінгвістичних наук. Вона – попередниця граматики, культури мови, поезики, стилістики, лінгвістики тексту, соціолінгвістики, психолінгвістики. Настави риторичні трансформувалися в комунікативні постулати сучасної прагматичної лінгвістики.

© Стехіна В. М., 2008

Автор терміна «прагматика» й основоположник семіотики Ч. Морріс вважав риторику прямою попередницею лінгвістичної прагматики. Риторична спадщина в сучасній прагмалінгвістиці простежується в теорії мовних актів Дж. Остіна, Дж. Серля, З. Вендлера, Л. Вітгенштейна.

Сучасна риторика – це наука про закони управління мисленнево-мовленнєвою діяльністю, вона розвиває систему особистісних якостей у людини: культуру мислення (глибину, гнучкість, оперативність, ерудицію), мовлення (правильність, виразність, ясність, точність, стислість, доцільність), поведінки (тактовність, коректність, розкутість), спілкування (управління поведінкою аудиторії, залучення однодумців). Неориторика сьогодні визначається як комплексна наука – вона інтегрує в себе з ряду суміжних дисциплін (логіки, філософії, психології, лінгвістики, літературознавства, етики, сценічної майстерності та ін.) такі змістові компоненти, які в системі визначають риторику.

У сучасному мовознавстві з'явилося поняття «дискурсивна риторика», тобто риторика дискурсу як щоденного мовного спілкування в соціумі. Саме така риторика має перспективу широкого застосування у сучасному українському суспільстві, тому що вона з «риторики красномовства транспортує технологічний апарат побудови висловлювань і текстів для мовного спілкування нащодень у різних сферах життя» [1: 10].

У сучасних умовах суттєво змінилося ставлення до комунікації. У тоталітарному суспільстві, якому притаманна жорстка ідеологія, домінуючою є монологічна модель комунікації, де головним вважається не обмін думками, а беззастережна підтримка певної точки зору. Новий комунікативний простір за умови права на власну думку потребує співрозмовників, які можуть обстоювати власну позицію. Але культура комунікації, суперечок, які можна спостерігати у пресі, по телебаченню, радіо, не витримує ніякої критики. Журналісти не можуть висловити чітко й ясно свою позицію, побудувати переконливу аргументацію, грамотно розкритикувати точку зору супротивника, знайти елементарні помилки як у власних текстах, так і в текстах інших людей, не володіють прийомами переконання.

На розв'язання саме цієї проблеми спрямований навчальний курс сучасної риторики, основна мета якого полягає в формуванні у людини практичних навичок та умінь успішної раціональної комунікації.

Мовлення є засобом людської комунікації. Процес комунікації складається з наступних шести компонентів (Р. Якобсон):

контакт повідомлення

відправник адресат

код дійсність

Дійсність представляється у вигляді ряду ситуацій як фізичних, так і соціальних, тобто взаємодій людей між собою. Поняття ситуації як конкретної або абстрактної дійсності є одним з основних вихідних понять риторики. Аналіз ситуацій з лінгвістичної й семіотичної точок зору чекає свого дослідження. Неориторика виходить із наявності деякого набору ситуацій, характерних для способу життя й культури народу, що говорить даною мовою. У межах однієї культури для різних наборів ситуацій можуть уживатися різні мовні засоби й навіть різні мови. У зв'язку із цим для неориторики великого значення набуває поняття підмови. Підмовою називається мінімальний набір лексичних і граматичних категорій, що входять у систему даної мови й необхідних для опису даної предметної області, тобто певної сфери дійсності. Розподіл на підмови узагальнює те, що в стилістиці називають розподілом на функціональні стилі або на термінологічні області.

Цільових настанов мовлення безліч, тому що вони пов'язані з потребами людини в комунікативному впливі на інших людей: бажанні переконати в чому-небудь, змусити зробити певний вчинок, викликати ту або іншу емоцію. Кожна із цільових настанов має свої лінгвістичні й екстралінгвістичні засоби вираження, починаючи зі структури побудови тексту й вибору лексики й закінчуючи інтонаційним контуром, мімікою й жестами. Мовлення має бути побудоване таким чином, щоб у ньому відчувався високий рівень компетентності. На жаль, під гласністю вітчизняні засоби масової інформації, які повинні реалізувати мовну норму, розуміють можливість говорити в ефірі «хто що хоче» й «хто як уміє».

Серед складових комунікації, пов'язаних з риторикою мовлення, виокремлюють стиль спілкування, поняття мовної особистості, а серед комунікативно-риторичних якостей мовлення – змістовність, доречність, логічність і послідовність, точність, правильність, чистоту, багатство (різноманітність), виразність і образність мовлення.

Особливу увагу слід приділити етикету мовленнєвого спілкування, мовленнєвій етиці, евфемізації мовлення, ви- і ти-спілкуванню.

Необхідно розглянути успішність чи неуспішність комунікації, комунікативні девіації (невдачі), пов'язані з прагматикою спілкування, їхні причини, сутність мовних конфліктів у світлі комунікативної компетенції, комунікативної семантики.

Ф. Бацевич вирізняє комунікативні девіації, спричинені контактом, адресантом, адресатом, мовним кодом, а також накладанням синонімів, надлишковою лексикалізацією [2: 215].

Метою неориторики є також вивчення законів і правил безконфліктного спілкування як в одному середовищі, так і в міжкультурній комунікації, специфіки спілкування з використанням нових комунікативних каналів, зокрема, таких, як Інтернет, новітні телекомунікативні засоби тощо. А також формування практичних навичок безконфліктного спілкування під час дискусій, ділових розмов, переговорів, уміння виявляти і нейтралізувати патогенні тексти і дискурси.

При вивченні курсу варто приділяти увагу гендерним (соціостатевим) аспектам спілкування, зокрема екстравертності, емоційності, емпатичності (співчутливості) жінок, і автономності, настійливості й авторитарності чоловіків. Чоловічий стиль спілкування – раціональний, незалежний, домінуючий, активний, предметний, змагальний, конфліктний, емоційно стриманий, дистанційний. Жіночий – більш соціально зорієнтований: на систему взаємодії, атмосферу спілкування, колективістський, партнерський, рівноправний, ситуативний, рухомий, залежний від контексту.

Сучасна риторика вивчає маніпулювання як вид взаємодії між співрозмовниками, коли один з них свідомо намагається проконтролювати поведінку і дії іншого, спонукає його поводитися так, як йому вигідно, а також прийоми маніпулювання в суперечці як прийоми, за допомогою яких намагаються облегшити скперечку для себе й ускладнити її для співрозмовника. Такі прийоми можуть бути як коректними, так і некоректними. Також розглядаються прийоми мовного маніпулювання, софізми у суперечці, прийоми психологічного, невербального маніпулювання, а також маніпулювання в області тактики суперечки, роль міфів, стереотипів, які активно поширюються саме через засоби масової інформації. Як відомо, в кризові періоди «людина здатна вхопитися, немов за рятувну соломинку, за будь-який міф, що може дати опору (або, принаймні, її ілюзію), допоможе знову знайти зміст життя та надію», адже у такі моменти «з одного боку, влада зацікавлена у поширенні міфів для монополізації суспільної свідомості, для відвертання від

аналізу та розкриття істинних причин кризової ситуації..., з другого – маса жадає міфів, як своєрідного психологічного наркотику» [3]. Деякі дослідники вважають міф єдиною справедливою моделлю дійсності. Міф, за Почепцовим, є певною граматикою поведінки [4: 157]. Щодо стереотипів, то, як відзначає Д. Дуцик, наприклад, 2003 рік відзначився тим, що разом із роком Росії в Україну почали повертатися старі радянські стереотипи шляхом реабілітації на телебаченні старих радянських фільмів, повернення вже забутих, але популярних в радянські часи груп, як «Ласковий май» тощо [5: 39]. А стереотипи, як відомо, політтехнологи вміють повертати в необхідному напрямку.

Серед прийомів мовного маніпулювання розглядаються прийоми «плавної зміни смислового значення вислову», використання евфемізмів і пейоративних висловів, прийоми розмивання смислового значення», в тому числі «лозунгові слова» і «пусті формули», прийоми «синтаксичне перетворення», «маніпулювання з агентом дії», «емоційний вплив».

При вивченні софізмів, або навмисних помилок в аргументації і критиці в суперечках, розглядаються аргументи до суті справи, коректні, що використовуються в раціональних суперечках, і аргументи до людини – некоректні, які застосовуються в спорі заради перемоги (евристичних суперечках). Це, наприклад, брехливі, суб'єктивні аргументи, аргументи до особи, до публіки, вигоди, до мас, до особи, людини, до пихи, авторитету. Досліджуються повне заперечення авторитетів, убивчі аргументи, аргументи до освіченості, до жалю, до городового, до сили, прийоми «надмірна причепливість до аргументів», «помноження аргументів», «бездоказова оцінка аргументів супротивника», «вимога надмірного уточнення тези», «умисне нерозуміння тези», «необґрунтоване звинувачення в неясності», «нечітке формулювання тези», «підміна критики тези критикою аргументів», «набір фраз, що не мають смислу».

Вивчаються також захисні прийоми, такі, як зворотний удар, контрзапитання, контрприклад.

Неориторика тісно пов'язана з політичною журналістикою, з політичною комунікацією, комунікативною філософією, основними тенденціями в медіапросторі України. Одним з постулатних питань наразі постає наявність можливостей вибору особистості між маніпулятивною та гуманітарними стратегіями розгортання масових комунікативних процесів. Можливості гуманізації впливів масової комунікації, пов'язані з проблемами формування громадської думки та масової свідомості, стають предметом досліджень теорії мовної комунікації, масових комунікативних процесів, психолінгвістики, сучасної риторики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика. – К.: Вища шк., 2003.
2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004.
3. Вовк В. Роль «громадської думки» в пострадянській Україні // <http://www.politdumka.kiev.ua/s1226-3html>
4. Почепцов Г. Г. Теория и практика коммуникации. – М.: Центр, 1998.
5. Дуцик Д. Політична журналістика. – К.: Вид. Дім «Києво-Могилянська акад.», 2005.

РОЛЬ КОМПРЕССИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЧАТЛАЙНОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Статья посвящена проблемам неформальной коммуникации в интернете. Розглядається комунікація у чатах, що є однією із сфер реалізації ергономічного, компресованого, економічного використання мови.

Ключові слова: неформальна комунікація, нетикет, фатична комунікація, компресія конwersаційних кліше, економія мовленнєвих зусиль.

The article deals with the problem of informal communication. The author researches chat communication, which is one of the spheres of ergonomic and effort-saving language usage.

Key words: informal communication, netiquette, phatic communion, conversational clichés compression, least-effort law.

Наше исследование посвящено изучению неформальной коммуникации в глобальной сети интернет, а именно в англоязычных чатах. И устная, и письменная коммуникация, на стыке которой находится общение в чате, всегда преследуют какую-то цель: главным образом, обменяться информацией, но не только. Так, даже внешне совершенно бесцельная, сугубо фатическая коммуникация все же имеет некую специфическую цель – установить с партнером контакт, добиться состояния обоюдного психологического комфорта.

Чаще всего подобный (фатический) вид коммуникации осуществляется в так называемых «чатах». Русское слово *чат* является транскрипцией английского *chat* (болтовня, непринужденная беседа), в контексте интернет-коммуникации чаты по-английски обозначаются как *Webchats* или *IRC*, что расшифровывается как *Internet Relay Chats*. Чаты являются одним из коммуникативных сервисов интернета, наряду с электронной почтой (*E-mail*), группами новостей (*Usenet, Fidonet*), форумами новостей, пресс-конференциями и системами непосредственного обмена сообщениями (*instant messaging systems*), которые называются *ICQ (I Seek You), Yahoo Messenger, MSN (Microsoft Network) Messenger, Odigo* и др. Чаты являются чрезвычайно популярным среди интернет-пользователей видом неформального общения, в котором успела выработаться определенная система конвенций, своеобразный сетевой этикет, также называемый «нетикетом».

Термин *Netiquette* образован стяжением двух слов: *Network (сеть)*, подключенность одного компьютера к другим, что собственно и образует сеть интернет, и *etiquette – фиксированные общепринятые правила общения*. Нетикет регламентирует интернет-общение как в социальном, так и в техническом плане, последнее предполагает соблюдение некоторых системных протоколов. Таким образом, «нетикет – это совокупность правил, сформированных на основе общечеловеческой вежливости, предназначенных регулировать виртуальное взаимодействие, способствовать успешности коммуникации и создавать привлекательный образ говорящего» [1: 31].

С самого начала развития интернет-коммуникации одним из первых предписаний коммуникативного поведения являлось стремление к краткости. Строка сообщения должна была содержать не более 60 знаков. Такое ограничение было обусловлено

программными требованиями некоторых компьютерных систем, которые не распознавали текстовое сообщение, превышающее предел в 60 знаков [2: 80]. Это правило, в первую очередь, являлось релевантным для электронной почты, позволяющей коммуникантам обмениваться сообщениями как в текстовом, графическом, так и в звуковом, аудиоформате, используя при этом фиксированные электронные адреса. Однако и коммуниканты чатов также традиционно соблюдают конвенцию краткости, о чем свидетельствует одно из десяти универсальных правил этикета: «экономьте время и коммуникативное пространство партнеров по коммуникации» [3: 32]. В результате общающиеся склонны к употреблению кратких сообщений, содержащих зачастую не более 35 знаков, так чтобы сообщение занимало приблизительно половину строки и было удобным для зрительного восприятия (аналогично с газетным текстом, представленным в узких столбцах на страницах газеты). Такое расположение графического массива способствует быстрому протеканию коммуникации.

Условия общения в чате (собеседники не видят друг друга) требуют постоянной идентификации коммуникантов, поэтому за каждым участником чата закреплен псевдоним, так называемый ник (от англ. *nick, nickname* – прозвище, кличка), который автоматически появляется на экране в начале каждого нового сообщения и тем самым идентифицирует адресанта. В результате подача текста в чате напоминает таковую в драматургическом тексте, где каждая реплика обязательно маркирована по своей адресантной принадлежности. При этом псевдоним по количеству символов может равняться от нескольких знаков до двадцати и более и, следовательно, также заполнять текстовое пространство строки. В результате потребность в компрессии самого сообщения выражений еще более возрастает. Употребление компрессированных выражений помогает коммуникантам вложить больший объем как фатической, так и фактической информации в фиксированном объеме строки и при этом сделать это значительно быстрее и с меньшими затратами физических усилий при наборе на клавиатуре.

Таким образом, технические параметры и конвенциональные требования удобства коммуникации явились одним из стимулов употребления эллиптических предложений, аббревиатур, акронимов и сокращений различного типа для замещения некоторых фрагментов высказывания и, следовательно, для ускорения процесса вербального общения.

Неформальная по своему характеру, интернет-коммуникация, тем не менее, имеет свой кодекс общения, в ней выработан свой специфический язык. Коммуниканты используют особый вид компрессии как фатической, так и фактической информации, служащий для передачи в режиме *online* (т. е. при общении в режиме «реального времени») небольших высказываний с использованием аббревиатур графического, инициального, акронимного, буквенно-цифрового и других типов.

Для того чтобы коммуниканты добились тех целей, которые они преследуют, вступая в общение, последнее должно протекать оптимальным образом, по возможности без сбоев. Поскольку речевое общение как любой тип культурного поведения регламентировано некоторыми стереотипами, коммуниканты должны придерживаться устоявшихся правил и конвенций, принятых в данном обществе. В противном случае участников общения ждут коммуникативные неудачи, начиная с неправильной интерпретации слушающим намерения говорящего и вплоть до прерывания общения.

Некая шаблонность социальных взаимоотношений и коммуникативных действий человека влечет в частности многократное повторение в его речи конверсационных клише (формул приветствия, прощания и т. д.). То же происходит и в интернет-коммуника-

ции. Говорящему, попадающему в стандартные коммуникативные ситуации, не требуется каждый раз создавать *новое* высказывание, он пользуется хранящимися в памяти *готовыми* «заготовками» – цельными стандартными фразами приветствия, прощания, поддержания и прерывания коммуникации и т. д. Стереотипность высказывания определяется предсказуемостью его употребления в повторяющихся ситуациях и отсутствием вариативности структуры высказывания или номенклатуры его компонентов. Следует специально отметить, что интернет-общение имеет целый ряд сугубо специфических стандартных ситуаций, которые обслуживаются специфическими же коммуникативными клише.

Упомянем одну из наиболее специфических черт интернет-коммуникации – ее виртуальность. Интернет-общение называют виртуальным общением, поскольку коммуниканты функционируют в общем коммуникативном пространстве, ведут беседу синхронно, т. е. в одно и то же время, однако они находятся в разных, иногда очень отдаленных друг от друга местах, не видят и не слышат друг друга. В связи с этим прежде всего каждый фазовый коммуникативный шаг (вступление в общение, прерывание общения или его возобновление) должен эксплицитно маркироваться. Это происходит с помощью графических маркеров: знак *** автоматически маркирует вступление нового участника в чат (выход из чата), это же происходит с помощью вербальных средств: даже отходя от клавиатуры ненадолго, чатлаин непременно оговорит это действие: *be right back*, вернувшись и вступив снова в беседу, он услышит (точнее прочтет) *welcome back*. Подобные коммуникативные шаги столь привычны, что эксплицирующие их реплики превратились в разговорные клише, а в последствии для экономии места и времени сократились до аббревиатур: *brb* (*be right back*), *wb* (*welcome back*). Приведем отрывок из американского чата, где компрессированные высказывания выполняют функцию фатических маркеров. В начале строки в треугольных скобках в автоматическом режиме указывается «ник» коммуниканта, знаком *** обозначается вступление участника в чат или выход из него, знаком # вводится название чата. В нашем примере аббревиатуры выделены жирным шрифтом.

```
<Rainwalker> back
<Trooper09> wb hokew
<Darlin> wb hoekw
<Darlin> hokew
<oops> brb, check bread in oven.
*** cherokeegurl has joined #native-american
<Darlin> what you cooking mick?
<Trooper09> k opps
<Nanuq> wb hokew
<Darlin> wb gurl
<Trooper09> wb cherokeegurl
<hokew> hi again... boy did anyone catch the number of that bus that hit me
<oops> bread, brb [4].
```

Для наглядности анализируемых в данном исследовании процессов компрессии информации мы предлагаем расшифровку этого же разговора в его предположительной полной форме с восстановлением элиминированных элементов и знаков пунктуации, с восстановлением заглавных букв в начале предложений (соответствующие фрагменты высказывания даются в квадратных скобках), а также с расшифровкой компрессированных

конструкций (эта часть примера дается жирным шрифтом). В результате отрывок интернет-полилога, приводимый выше, может выглядеть следующим образом:

<Rainwalker> [I am] **back**[.]
<Trooper09> **Welcome back** [, H]okew[./!]
<Darlin> **Welcome back** [, H]oekw[./!]
<Darlin> [H]okew[.]
<oops> [I will] **be right back**, [I must] check [the] bread in [the] oven.
*** *cherokeegurl* has joined #native-american
<Darlin> [W]hat [are] you cooking [, M]ick?
<Trooper09> **Ok** [, O]ops[.]
<Nanuq> **Welcome back** [, H]okew[./!]
<Darlin> **Welcome back** [, G]url[./!] (Участники приветствуют нового коммуниканта и, обращаясь к нему, не используют полную форму «ника» *cherokeegurl*, а лишь часть его, т. е. «*gurl*», в авторском варианте правописания вместо *girl*).
<Trooper09> **Welcome back** [, C]herokeegurl[./!]
<hokew> [H]i again... [Boy! D]id anyone catch the number of that bus that hit me[?]
<oops> [I am cooking the] bread, [I will] **be right back**[.]

Об общепринятости разговорных клише в интернет-коммуникации говорит тот факт, что часть подобных устойчивых выражений зарегистрирована общезыковыми словарями аббревиатур с пометой «в интернет чате» [5] и практически все компрессированные выражения, употребляемые в чатлайновой коммуникации, зарегистрированы специальными интернет-словарями [6; 7].

Некоторые компрессированные высказывания, не только клише, но и цитаты из фильмов и книг являются узнаваемыми только для профессионалов в определенной коммуникативной ситуации. Причем, экономность высказывания напрямую связана с корпоративной селективностью круга коммуникантов. Говоря словами Э. Сепира, «чем уже круг и чем выше уровень понимания, ужи достигнутый к данному моменту, тем более экономным может быть речевой акт» [8: 212].

Использование компрессированных выражений также имеет целью «отмести» нежелательных коммуникантов и воспрепятствовать т. н. *lurking* «прослушке» (to lurk – прятаться, скрываться в засаде, следить), т. е. безучастному просмотру сообщений чатов посторонними [2: 151]. Неопытным участникам неформальной коммуникации в интернете не понятен специфический кодифицированный язык общения профессиональных программистов, основанный на частом употреблении определенных клишированных выражений, аббревиатур, особых грамматических конструкций, заимствованных из языка программирования.

Следовательно, коммуникация в чате конвенционально и лимитивно, (кастово) детерминирована и является одной из сфер реализации эргономичного, компрессированного, экономного использования языка. Необходимость экономии требует, чтобы на произношение и понимание слова затрачивался минимум времени.

Как показывает наше исследование, коммуниканты в интернет-общении стремятся к экономии не только языковых, но и интеллектуальных и физических усилий, тем самым, ускоряя и оптимизируя процесс подачи и восприятия информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Столярова М.О. Этикет у віртуальній англомовній комунікації (на матеріалі чатлайнових сесій) Дис... канд. філол. наук: – К., 2005. – 209 с.
2. Harris Ch. An Internet Education (A Guide to Doing Research on the Internet). – Fullerton: California State University, 1996. – 166 p.
3. Shea, V. Netiquette. – San-Francisco: Albion Books, 1994. – 156 p. – URL: <http://www.albion.com./catNetiquette.html>
4. Native American – URL: <http://www.Nativechat.com/native-american>
5. The New Penguin Dictionary of Abbreviations. – London: Penguin Books, 2000. – 422 p.
6. The Internet Dictionary.-2004. – URL: <http://www.netlingo.com>
7. The New Hacker's Dictionary. 1996. – URL: http://www.jargon_file.com.
8. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2001. – 656 с.

УДК 809.155

Асгариян Аббасголи
(Москва, Россия)

ЯЗЫК ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ПРОГРАММ ИРАНСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ (ПЕРЕДАЧА «КРУГЛЫЙ СТОЛ»)

Статья посвящена языку (персидскому) общественно-политических программ иранского телевидения. В качестве образца используется передача «Круглый стол», где регулярно обсуждаются международные проблемы и вопросы внутренней политики, экономики, культуры Ирана. Анализируется направленность передачи – информативная, а также язык – литературный персидский с использованием комплиментарной системы «таароф» и элементов персидской разговорной речи.

На иранском телевидении существует регулярная передача «Круглый стол» [**mizegerd**]. На «Круглом столе» обсуждаются международные и внутренние проблемы в области политики, экономики, промышленности, сельского хозяйства, культуры, здравоохранения, религии, спорта, образования, социальные и юридические вопросы.

На заседания «Круглого стола» приглашаются духовные лидеры страны, министры, видные религиозные и политические деятели, депутаты меджлиса, юристы, специалисты разных отраслей, руководители государственных и частных компаний, ученые, представители общественности, дипломаты, зарубежные гости и др. Лица, ведущие программу, беседуют с ними, а также обращаются к зрителям с предложением высказать свое мнение по обсуждаемой теме и принимают телефонные звонки зрителей.

Приведем повестку Круглого стола, проводившегося на иранском телевидении с 31 мая по 3 июня 2005 г. Это было совместное заседание Ирана и России, которое представляло собой конференцию из трех заседаний, посвященных а) двусторонним отношениям, б) региональным событиям, в) международным вопросам. На первых двух заседаниях основное внимание было уделено внутренней ситуации в Афганистане, производству и сбыту наркотиков и роли США и НАТО в Афганистане. На третьем заседании обсуждалась современная ситуация на Кавказе: в Грузии и Южной Осетии, Азербайджане,

© Асгариян Аббасголи, 2008

Армении, Нагорном Карабахе, а также стратегия и взаимное сотрудничество Ирана и России в этом регионе.

Общая направленность программы «Круглый стол» – информативная.

Язык этой передачи характеризуется сочетанием литературной нормы – с неизменным использованием комплиментарной системы [taārof] «таароф» – и элементов разговорной речи (и даже просторечия).

Формулы вежливости

Телевизионный Круглый стол обычно начинается с того, что ведущий (mojri) представляет своих гостей и называет тему: [mojrii: binandegāne aziz mowzue sohbate mā dar bāreye owzāe beynolmelali ast] ‘Сегодня, уважаемые зрители, мы побеседуем о международном положении’. Или ведущий говорит: [injāneb (Hasane Hasan-zāde) va mehmānāne gerāmi, professor Mohsene Aminzāde, khānome doktor Maryame Rudaki va dāneshmande gerāmi jenābe āghāye Hamide Ghadiri be monāsebate sharāyete fe’li ghabl az dowreie entekhābāte riyāsate jomhuriye irān dar in mize gerd jam’shodim tā vaziyate mowjud dar manāteghē mokhtalefe keshvar rā nesbat be gozashte barresi nemāim] ‘Я (Хасан Хасанзаде) и дорогие гости, профессор Мохсен Аминзаде, доктор Марьям Рудаки и уважаемый ученый Хамид Гадири собрались за круглым столом в связи с существующей в Иране обстановкой в период перед президентскими выборами, чтобы рассмотреть ситуацию в разных регионах страны по сравнению с прошлыми выборами’.

Затем ведущий обращается к участникам Круглого стола. При этом часто обращения представляют собой словосочетания и предложения, буквально не переводимые на русский язык. Несколько слов об использовании *личных местоимений*. По отношению к присутствующему гостю ведущий обычно употребляет у в а ж и т е л ь н у ю лексику. К ней относятся, в частности, вежливое личное местоимение [ishān] (литер.) или [ishun] (разг.) ‘они’ и глагол [farmudan] ‘изволить (говорить)’ (букв. ‘приказать’), причем глагол согласуется с местоимением. Например, предложение «Г-жа Марьям Рудаки говорит...» ведущий произносит (указывая на нее): [ishun mifarmāyand], букв. ‘Они изволят (говорить)’.

Местоимение [vey] ‘он/она’ используется по отношению к уважаемому отсутствующему человеку. Вместо местоимения [shomā] ‘вы’ по отношению к собеседнику употребляется почтительное обращение [jenāb-e-āli] ‘Вы’ (букв. ‘Ваше превосходительство’). Просьба представиться звучит как [sarkār?] ‘Вы?’ (букв. ‘Ваше превосходительство?’), если обращаются к женщине, и [jenāb-e āli], если к мужчине. Употребительно выражение [(dar) khedmat-e shomā] (букв. ‘к Вашим услугам’). Глаголы [āmadan] ‘приходить’, [budan] ‘находиться’ и [raftan] ‘уйти, уехать’ заменяются соответственно на [tashrif āvardan] ‘изволить придти, приехать’, [tashrif dāshtan] ‘изволить присутствовать’ и [tashrif bordan] ‘изволить уйти’ (лексема [tashrif] означает ‘почесть’).

Этот в о з в ы ш е н н ы й п р и п о д н я т ы й стиль характерен для иранского этикета.

Формы обращений к участникам

При обращении к девушке (женщине) ведущий называет ее *по фамилии* (следует сказать, что в Иране женщины часто сохраняют девичью фамилию) с добавлением слова [khānom] ‘госпожа’, сопровождаемого изафетной частицей. Ударение ставится на последнем слоге фамилии: [khānom-e Hasani] ‘госпожа Хасани’.

К мужчинам обращаются со словами: [āghāye] ‘господин’, [jenāb-e āghāye] ‘господин’ (более уважительная форма), [āghāye mohandes] ‘господин инженер’ (преимущественно

– магистр технических наук) и [āghāye doktor] ‘господин доктор’ (не обязательно врач). Гость отвечает: [bale, befarmaid] ‘да, пожалуйста’. Некоторые примеры обращений и их приблизительный перевод: [jenābe āghāye] ‘Ваше превосходительство’, ‘господин’; [sarkār khānom] ‘Ваше превосходительство’, ‘госпожа’; [vazir-e mohtaram doktor...] ‘Уважаемый министр доктор имярек’; [moāven-e mohtaram-e vazir...] ‘Уважаемый заместитель министра имярек’; [jenāb-e āghā-ye mohandes...] ‘Господин инженер имярек’¹.

При обращении к ч е н ы м и п р е п о д а в а т е л я м: [sarkār khānom-e doktor...] ‘Госпожа доктор имярек’² [dāneshmand-e mohtaram doktor...] ‘Уважаемый/-ая ученый, доктор имярек’; [ostād-e gerāmi jenābe āghāye...] ‘Уважаемый преподаватель господин имярек’³.

Обращения [dāneshmand-e **farhikhte**/ adib va **farhikhte**] имеют специфику: они относятся к литературоведам, языковедам, поэтам, философам, культурологам и иногда к историкам. Примеры: [farhikhte-ye arjomand] ‘Достопочтенный/ая ученый’ (филолог, писатель, культуролог, философ, обществовед); [mā emruz in estekhār rā dārim ke dar mahzare dāneshmande farhikhte... bāshim] ‘Нам сегодня оказана (большая) честь встретиться с достопочтенным ученым имярек’.

Термин farhikhte имеет древнюю историю: он широко использован у Фирдоуси в «Шахнаме», а также у Дакики и других *классиков*. Основные значения: ‘литературно образованный и/или занимающийся литературой, ученый, воспитатель, красноречивый человек’. См., например, [1: 2539]. Эта лексема зафиксирована в *книжном среднеперсидском* языке: ср.-перс. **frahixtag** ‘воспитанный, обученный, опытный’ [2: 32].

При обращении к духовным лицам употребляются соответствующие титулы, например: [hazrat-e āyatollah...] ‘Хазрат Аятолла имярек’; [hazrat-e hojjat-ol-eslām...] ‘Хазрат Ходжатолл-Ислам имярек’.

Если духовное лицо имеет еще и техническое, медицинское или гуманитарное образование, к титулу добавляется термин [doktor] ‘доктор’ или [mohandes] ‘инженер’.

О себе ведущий говорит: [injāneb] ‘я’, букв. ‘эта сторона’. Понятие ‘ведущий’, как уже упоминалось, выражается словом [**mojri**].

Приветствия и выражение благодарности

Началом любого разговора на официальных и деловых встречах является взаимное приветствие. Формы приветствия разнообразны и многословны, при этом они показывают степень вежливости и соответствуют персидскому речевому этикету. Выделим наиболее типичные приветствия в официальных и деловых кругах: *гостей* передачи ведущих называет [mehmānān-e aziz/gerami/mohtaram] ‘дорогие/уважаемые гости’, *зрителей* [binandegān-e aziz/gerami/mohtaram] ‘уважаемые зрители’, ‘дорогие зрители’.

Самое распространённое приветствие – [salām aleikom] ‘здравствуйте!’, букв. ‘мир Вам’; [aleikom-os-salām] ‘здравствуйте!’ (ответ на salām aleikom).

Эквивалентами приветствия [salām aleikom] могут быть: [besyār khoshhālam] ‘Весьма рад (рада)’, [sobh bekheir] ‘Доброе утро!’, [ruz bekheir] ‘Добрый день!’, [shab bekheir] ‘Добрый вечер!’. Участники употребляют те же самые приветствия.

После этого приветствия употребляются стилистически приподнятые выражения: [khosh āmadid] ‘Добро пожаловать, милости просим!’ и др. Например: [mojri: az tarafe khodam va tahiye-konandeye barnāme be shomā kheyre maghdam miguyam] ‘Ведущий: «От своего имени и от лица продюсера программы приветствую Вас»’.

Выражения благодарности: [moteshakkeram] ‘Благодарю!, Спасибо!’, [mamnunam] ‘Благодарю!’, [mersi, mamnunam] ‘Спасибо! Благодарю!’, [tashakkoq mikonam] ‘Благодарю!’

В начале и в течение всей беседы ведущих (особенно это относится к телеведущим-

женщинам) использует *комплиментарные* обороты, например: [gushe jān miseporim] букв. 'вручаем Вам уши (нашей) души', т. е. мы Вас очень внимательно и с удовольствием слушаем.

Широко распространены формулы осведомления о жизни, делах, здоровье. Например: [hāle shomā chetor ast?] 'Как Вы поживаете?', 'Как Ваше здоровье?' Ответы, в зависимости от того, хорошо или плохо идут дела, могут быть различными. Но, прежде чем дать ответ, употребляют вышеперечисленные формы благодарности. Обычно отвечают следующим образом: [motashakkeram, kheili khub] 'Спасибо, очень хорошо', [alhamdo-lellah] 'Слова Богу!'

Поддержание беседы

После взаимных приветствий начинается беседа. Ведущий оглашает вопросы или просьбы к участникам встречи. Здесь используются выражения, обусловленные официальностью беседы и необходимостью соблюдения протокола и повышенной вежливости.

Обращения могут начинаться так: [ejāze bedahid] 'Разрешите', [ejāze befarmāid arz bekonam] 'Позвольте мне сказать'; [ejāze bedahid man beguyam /javāb bedaham/towzih bedaham] 'Позвольте, я скажу/отвечу/объясню'. Ответ: [befarmāid] 'Пожалуйста'.

В ответах и вопросах употребляются *модальные и вводные слова, утвердительные и отрицательные частицы*, например: [bāyad] 'должен', [shāyad] 'возможно', [tomken ast] 'может быть', [bale], [albatte] 'да, конечно', [kheir] 'нет', [moteassefāne] 'к сожалению'.

При *процессии* употребляются обороты типа: [be omid-e didār-e digar] 'до следующей встречи', букв. 'с надеждой на другую встречу'; [khodāhāfez-e hamegi] 'до свидания всем', букв. 'Бог да хранит всех'; [lotfan] 'будьте любезны/пожалуйста'⁴; [agar zahmat nabāshad befarmāid] 'Если Вас не затруднит, скажите'.

В русском языке в таких случаях вместе со словом «пожалуйста» используется какой-нибудь глагол. В персидском второго глагола, кроме [farmudan], как правило, не употребляют. Сравните структуру следующих русских и персидских выражений: [befarmāin injā] 'Подойдите сюда, пожалуйста', букв. 'извольте сюда', [befarmāin tu] 'Заходите, пожалуйста', букв. 'извольте в/внутри', [befarmāin ke] 'Скажите, пожалуйста', букв. 'извольте', [bale, befarmāin] 'Да, слушаю Вас' (по телефону), букв. 'Да, извольте'.

По отношению к себе в уважительной беседе и ведущий, и гость-иранец обычно используют с к р о м н у ю лексику. Вместо личного местоимения [man] 'я' в почтительной речи используется [bande] 'я', букв. 'раб', а в официальной речи [injāneb] 'я', букв. 'эта сторона'.

Вместо [goftan] 'говорить' употребляется [arz kardan] 'докладывать'. Скромных эквивалентов этого уровня довольно мало и если для какого-нибудь конкретного слова их не находят, то употребляется н е й т р а л ь н а я лексика. Для создания уважительного стиля необязательно использовать все возможные вежливые формы. Достаточно одного-двух вежливых элементов: [shomā key tashrif miārin?] 'Когда Вы придете/приедете?'; [jenābe āli chi mifarmāin?] 'Что Вы говорите? [bande ye jomle khedmat-e shomā arz mikonam, un ye chiz-e dige mige.] 'Я Вам говорю одно, а он говорит другое'.

Характерные высказывания-связки ведущего для *плавности* беседы: [aknun be mowzu'e asli miresim] 'Теперь мы переходим к главному вопросу;

[man mowzu'e in mize gerd rā be in towzihāt mahdud nemikonam] 'Я не ограничиваю

тему сегодняшнего Круглого стола этими разъяснениями»;

[ezhārāte u bar asāse haghāyegh (barkhi dalā'el) ast] 'Его высказывания основываются на реальных фактах (некоторых аргументах)'.

Заключительное высказывание ведущего нацелено на то, чтобы заинтересовать зрителей и привлечь их к обсуждению темы: [mojri: āghāye Aminzāde sa'y mikonad az nazariyāte khod defā'konad, ammā u ghāder be defā'ast yā kheyr? shomā binandegāne aziz khodetān befarmāid] 'Ведущий: «Господин Аминзаде старается защищать свои убеждения, но способен ли он защитить их или нет? Скажите вы сами, дорогие зрители»⁴. После этого зрители (в том числе женщины и дети) могут звонить в студию со своими замечаниями и оценками.

Полемика на Круглом столе также ведется в вежливых выражениях, например: [mehmān: āghāye Hasanzāde, man bā shomā kāmelan movāfegh hastam, ammā besyār zarifāne mikhāham tavajjohe jenābeāli rā be in mas'ale jalb nemāyam, ke dar hāle hāzer zud ast dar in bāre sohbat shavad, makhSusan ke ān rā be kolle keshvar ta'mim dahim] 'Гость – ведущему: «Господин Хасанзаде, я полностью согласен с Вашим мнением, но очень деликатно [kheyli zarifāne] хотел бы обратить Ваше (букв. 'Вашего превосходительства') внимание на то, что в данный момент рано об этом говорить и тем более обобщать это в рамках всей страны».

Ведущий говорит: [man bā shomā kāmelan movāfegh hastam] 'Я полностью согласен с Вашим мнением', а дальше следует: [ammā] 'но...'. Далее ведущий может частично или полностью опровергнуть высказанное гостем мнение, т. е. в рамках традиционного этикета можно высказать свое полное несогласие с чьим-либо мнением. Другой пример: [mehmān: be nazare man, bad nist ke yek sāle digar niz sabr konim va sepas az mardom beporsim ke āyā movāfeghand yā kheyr? Zemne inke khānome doktor Rudaki betowre gheyre mostaghim nazare jenābeāli rā nagh� nemud] 'Гость: «По моему мнению, неплохо было бы подождать еще год, а потом спросить у народа, согласен он или нет. Между прочим, госпожа доктор Рудаки косвенным образом критиковала Вашу точку зрения»⁴.

Здесь очень важно учитывать и чувствовать настроение участников и особенно выступающих. Они могут быть не согласны друг с другом или большинство – с меньшинством. Но, соблюдая «та'ароф» (этикет), они используют очень вежливые выражения. Например, видно, что один или несколько участников Круглого стола не согласны с г-ном N. Тем не менее, ведущий обращается к нему с предложением: «Теперь – очередь г-на N. Пожалуйста, выскажите свое мнение». Это – своего рода вынужденный «та'ароф».

Приведем еще один конкретный и более подробный образец беседы на «Круглом столе» иранского ТВ:

[mojri: binandegāne aziz-o-mohtaram, mize gerde emruze mā be safare ātiye Igor Ivānof dabire showtrāye amniyate melliye Rusiyye be Irān ekhtesās dāde shode ast; ejāze bedahid mehmānemān rā be shomā mo'arrefi konam: jenābe āghāye Vahide Gudarzi kārshenāse masā'ele siyāsi va beynolmelali] 'Ведущий: «Уважаемые и дорогие зрители, сегодня наш Круглый стол посвящен предстоящему визиту секретаря Совета по национальной безопасности России в Иран. Разрешите представить Вам нашего гостя, эксперта по политическим и международным вопросам господина Вахида Гударзи»⁴. (Далее следует приветствие в адрес гостя, уровень приветствия обусловлен рангом последнего). Затем: [mojri: āghāye Gudarzi, entezāre shomā az didāre ātiye Igor Ivānof dabire showtrāye amniyate melliye Rusiyye az Tehrān chist] 'Ведущий: «Господин Гударзи, что Вы ожидаете от пред-

стоящего визита секретаря Совета по национальной безопасности России Игоря Иванова в Тегеран?»⁴.

[mehmān: ebtedā ejāze dahid tā khedmate shomā va binandegāne aziz salām arz konam] ‘Гость: «Сначала позвольте мне приветствовать Вас и уважаемых зрителей»’ (ведущий отвечает соответствующим образом, например: [khāhesh mikonam] ‘пожалуйста’).

[mehmān: be nazare man in didār be onvāne gāmi jadid dar rāhe tahkime ravābete dustāne va hamkārihāye sudmand va motaghābel beyne do keshvar ast] ‘Гость: «По моему мнению, предстоящий визит является новым шагом на пути укрепления отношений дружбы и взаимовыгодного сотрудничества между нашими странами»⁴.

[mojri: mowzuāte mowrede bahs dar mozākerāt che mibāshand?] ‘Ведущий: «Какова повестка дня предстоящих переговоров?»’ [mehmān: mā ahammiyate ziyādi barāye ta’mighe goftoguye siyāsi bā Rusiye ghāel hastim. mawāze’e do keshvar dar masā’ele kelidi-ye beynolmelali va mantaghei nazdik be yekdigar yā motābeghe yekdigar mibāshand. Barnāmerizi mishavad ke masā’eli az jomle tahkime solh va amniyat dar mantaghe, mobāreze bā terrorism va efrātgerāi-ye mazhabi va sāyere mowzuāte mobram-e beynolmelali va mantaghei betowre mofassal barresi shavand] ‘Гость: «Мы придаем большое значение углублению политического диалога с Россией. Позиции двух стран по ключевым международным и региональным проблемам близки или совпадают. Планируется обстоятельно обсудить вопросы укрепления мира и безопасности в регионе, борьбы с международным терроризмом и религиозным экстремизмом, другие актуальные темы международной и региональной повестки дня»⁴.

[mojri: emruz towse’eye ravābete dojānebe va hamkāri dar zaminehāye tejāri-eghtesādi va elmi-fanni dar che sathi ast] ‘Ведущий: «Какой видится сегодня динамика двусторонних отношений и каковы итоги сотрудничества в торгово-экономической и научно-технической областях?».

[mehmān: dar jarayāne didāre dabire showrāye amniyate melliye Rusiyye az Tehrān, dovvomīn jalaseye komisiune moshtarake hamkārihāye eghtesādi va elmi-fanni beyne Irān va Rusiyye bargozār khāhad shod] ‘Гость: «В ходе пребывания секретаря Совета по национальной безопасности России в Тегеране состоится второе заседание межправительственной смешанной ирано-российской комиссии по экономическому и научно-техническому сотрудничеству»⁴.

[mehmān: bargozāriye in jalase forsate khubi barāye barresiye mowzu’iye rāhhā va abzārghāye tahkim va towse’eye ravābete tejāri-eghtesādi rā farāham mikonad. Rusiyye yeki az mohemtarin shorakāye tejāriye Irān ast. hajme mobādelāte tejāri dar tule sālghāye akhir bish az do milyārd dolār bude va hamchenān be roshde khod edāme midahad] ‘Гость: «Проведение заседания комиссии даст хорошую возможность для предметного обсуждения путей и средств укрепления и развития торгово-экономической составляющей двусторонних отношений. Россия – один из важных торговых партнеров Ирана. Объем торговых связей в последние годы превысил два миллиарда долларов и продолжает расти».

В заключение ведущий может обратиться к зрителям с просьбой высказать свое мнение по поводу двусторонних ирано-российских отношений. Ведущий может беседовать по телефону (так, чтобы было слышно зрителям) с другими экспертами и политическими деятелями Ирана или с российским дипломатом. Например, несколько лет тому назад, в Круглом столе участвовал Посол Российской Федерации в Иране господин Марясов.

Заседание Круглого стола может длиться от 15 минут до двух часов. Вежливые формы речи повторяются с обеих сторон. Зрители могут выступать с критическими замеча-

ниями. Ведущий позволяет им высказаться только в том случае, если они придерживаются вежливой формы общения. Критика может быть резкой, но грубость не допускается.

Что касается содержательной стороны беседы, то на «Круглом столе» не принято заострять проблемы и усугублять отношения. Задача его – информировать зрителей о проблеме и путях и возможностях ее решения.

Выше упоминались некоторые разговорные формы (например, личные местоимения), встречающиеся во время бесед на Круглом столе. Ограниченные рамки статьи не дают возможности подробнее остановиться на этом материале. Приведем лишь некоторые образцы разговорной и даже

простой лексики (она отмечается во время опросов населения, при интервьюировании и во время телефонных звонков зрителей на телестудию): [khord-o-khamir] ‘разгром’; [sāf-o-sāde] ‘совсем просто; откровенно’, ‘откровенный, нехитрый, искренний (о человеке)’; [del-o-damāgh] ‘настроение, желание’; [dakhli-o-kharj] ‘приход и расход’; в том числе так называемые «охо-повторы», например, [gholombe-solombe] ‘напыщенный, высокопарный, выспренный’; [khert-o-pert] ‘мелкие вещицы, барахло, хлам’; [harj-o-marj] ‘беспорядок, анархия’ и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Mo'in M. An intermediate Persian Dictionary, vol. 2. – Tehran, 1996 (на перс. яз).
2. MacKenzie D. N. A Concise Pahlavi Dictionary. – L., 1971.

СНОСКИ

1. Термин [mohandes] ‘инженер’ имеет широкое применение и подразумевает высшее техническое образование человека, к которому обращаются. Так могут обращаться к бакалаврам и магистрам технических наук, например, к инженерам, архитекторам, физикам, химикам
2. Термин [doktor] ‘доктор’ применяется к кандидатам и докторам технических и гуманитарных наук и ко всем врачам.
3. Термин [ostād] ‘преподаватель’ – уважительная форма обращения к почетным участникам передачи. Ведущий называет гостя [ostād] ‘профессор’, букв. ‘мастер’, хотя этот гость может и не быть профессором и профессионалом и [doktor], хотя гость может не быть медиком или доктором наук. При этом существительное [doktor] ‘доктор’ не сопровождается энклитическим местоимением 1-го лица ед.ч. [am] ‘мой’, а существительное [ostād] ‘профессор’ может сопровождаться им: [ostādam] (букв. ‘мой преподаватель’, вне зависимости от того, был ли он действительно преподавателем ведущего). При употреблении описанных выше обращений соблюдаются иерархические нормы, например, если в интервью участвуют отец и сын, то сын обращается к отцу [ostād] ‘преподаватель’, но отец так не будет обращаться к сыну, даже если сын является очень преуспевающим деятелем. К уважаемой и старшей женщине тоже могут обращаться со словом ostād.
4. Помимо слова [lotfan] ‘пожалуйста’, могут употребляться его синонимы. Если ведущий предлагает что-либо собеседнику, не уточняя словами что именно (например, сесть, указывая на стул), то он употребляет форму императива мн.ч. от глагола [farmudan] ‘изволить’: [befarmāid] ‘пожалуйста, пожалуйста’ (разг. [befārmāin] с ударе-

нием на втором слогe). Итак [befarmāid] ‘извольте (сесть)’. При более настоятельной и вежливой просьбе добавляют [khāhesh mikonam] ‘прошу (Вас/тебя)’. Это выражение звучит и при обращении на «ты» (глагол стоит в единственном числе): [khāhesh mikonam benevis] ‘напиши, пожалуйста’. Это же выражение [khāhesh mikonam] используется при ответе в значении ‘пожалуйста’.

УДК 808.3: 801.563: 82.08.

*Войцехівська Н. К.
(Київ, Україна)*

ЛЕКСИЧНИЙ ПОВТОР ЯК ПРИЙОМ РЕАЛІЗАЦІЇ ТАКТИКИ ЗГОДИ В ДІАЛОЗІ

В статті підприємята попытка класифікувати структурні типи (моделі) пропозицій з повтором, як способу реалізації згоди в діалозі.

Ключевые слова: синтаксис діалога, категорія згоди, повтори.

The article focuses on identifying of the structural types of the sentences with repeated items in order to express consent in dialogue.

Key words: dialogical syntax, category of consent, repeated items.

З другої половини ХХ ст. в лінгвістиці зростає інтерес до суб'єктивного фактору, тобто у фокус уваги потрапляють засоби, до яких звертаються співрозмовники, щоб ефективно діяти один на одного [1: 114]. До числа таких засобів відносимо і конструкції зі значенням згоди.

В лінгвістичній літературі підкреслюється, що висловлення зі значенням згоди виражають позитивну реакцію адресата на думку або волевиявлення адресанта [2: 70; 3: 47-48], характеризуються суб'єктивно-емоційним сприйманням ініціюючого висловлення адресата [4] та відображають змістовий зв'язок між репліками в діалогічному мовленні.

Серед різноманітних засобів, семантика яких передає відношення згоди / підтвердження попередньої думки (стверджувальні релятиви, частки, модальні та дискурсивні слова, фразеологізовані структури, коротка та повна форма прикметника «згодний», дієслова «погоджуюсь», «згоджуюсь», «підтримую», «підтверджую», «стверджую» та ін.) репліки-повтори займають особливе місце, адже можуть передавати як підтвердження [5: 50; 6: 729; 7; 8: 118; 9: 104; 10 та ін.] (- **Без дощу**, коли довго немає, то ще гірше; все сохне. – **Атож! Без дощу – гірше** (В. Барка)), так і заперечення попередньої думки висловлення (- **Ти не поїдеш** зі мною? – **Не поїду!** (М. Хвильовий)).

Незважаючи на значну кількість визначень повтору [10; 11; 12; 13, 315; 14], суть його зводиться до підхоплення частин або цілого висловлення співрозмовника та введення в своє мовлення без обробки. При цьому більшість дослідників притримується думки, що повтори є експресивно забарвленими [10; 15: 173] елементами діалогу [10: 281; 12 та ін.], що виступають засобами його зв'язку [16: 25; 17; 18 та ін.].

Повтори як спосіб «досягнення відповідного виражального чи виражально-зображального ефекту» [19] «дозволяють точно диференціювати відтінки позиції того, хто

говорить в об'єктивно-змістовому відношенні» [8: 118].

У лінгвістиці досліджувались різні види повторів [5: 50; 9: 104-110; 10; 19], їх класифікації неодноразово дублювались [20] та інтерпретувались [21].

Цікавою нам видається класифікація повторів Н. Ю. Шведової на неокличні повтори, повтори-оклики, повтори-непитання у відповідь на питання, повтори-непитання у відповідь на твердження [10]. На основі такого поділу інший дослідник Морозова О. М. [20: 64] робить висновок про те, що для вираження згоди неможливе використання повторів-питань, і досить рідко – повторів-окликів. Аналіз нашого матеріалу дозволяє нам уточнити думку дослідниці. В мові існує ряд питальних висловлень-конструкцій з підсилювально-окличним значенням, що виражають різноманітні відтінки підтвердження від повної впевненості до часткового, невпевненого підтвердження: А чому б ні? А що ще залишається? Тебе це дивує? А ти як думав? А ти що хотів? Як ти можеш питати?! Які можуть бути сумніви?! та ін. Такі псевдо-питання не мають на меті отримати будь-яку інформацію, а крім логічного підсилення висловленої думки, завжди передають відношення комуніканта до комунікатора, до предмету розмови і до ініціюючого кроку співрозмовника. Наприклад: – *Любиш землю?* – *А хіба її можна не любити?* (М. Стельмах) тощо.

Крім того, повтори-власне питання можуть використовуватися в діалогічних єдностях (ДС) з інтенційним смислом «зацікавлена згода», де РР носить прагматичний характер зацікавленості адресанта у подальшому спілкуванні, є способом налагодження комунікативного контакту: – *Знаєш, яке у нас диво сталося?* – *Яке?* (О. Довженко). Як видно, у початковій репліці (РА) повідомляється певна інформація, але її недостатньо, тому репліка-реакція (РР) одночасно вказує і на необхідність введення в діалог першим співрозмовником додаткової інформації для подальшого успішного спілкування. Цей факт пояснює відсутність прямої відповіді в РР на РА, але не заперечує її в подальшому.

Важливим є з'ясування питання і коли ж зустрічаються РР з повторами, від чого залежить їх вживання в мовленні комуніканта. Очевидно, повтори спостерігаються в мовленнєвих ситуаціях, коли адресант не може/не хоче сформулювати власну розгорнуту відповідь, а використовує виражальні можливості попереднього висловлення. В цьому випадку він виценоує у репліці-акції свого співрозмовника головне і намагається привернути увагу на сутність предмета, явища, ознаки тощо. Реагент в репліці-відповіді оперує словами адресата, тобто погоджується не лише з його позицією, але і його вибором лексичних одиниць для її вираження.

Репліка-відповідь реагента може співвідноситися за своїм складом з ініціюючою реплікою адресанта або частково відрізнятися від неї. Відмінність полягає в заміні особових займенників, у вживанні іменників замість відповідних особових займенників, а також в трансформації дієслівних форм, прислівників тощо.

Підтвердження / згода з діалозі насамперед проявляється в РР. При цьому можна класифікувати як лексичну наповнюваність таких висловлень, так і їхню синтаксичну будову. Тому ми спробували виділити ряд моделей синтаксичної побудови РР з повними (ПП) і частковими (ЧП) повторами та їх лексичну наповнюваність у складі ДС зі значенням згоди / підтвердження / твердження (автор цієї статті, звичайно, розуміє, що така класифікація не претендує на вичерпність в зв'язку з обмеженим матеріалом для аналізу):

1) РР, що складається лише з ПП РА: – *Ти справді серйозно міняєш наше прізвище?*

– **Я справді серйозно міняю наше прізвище** (М. Куліш);

2) РР, що містить ЧП РА: – **Знову, Кіндрате, за матеріалами прийшов?** – **Знову за матеріалами** (М. Стельмах);

3) РР, що містить повтор та стверджувальний релятив «так»:

3.1. ПП + стверджувальний релятив «так»: – **Ви, мабуть, говорите про аліменти?** – **Так, я говорю про аліменти** (М. Хвильовий);

3.2. ЧП + стверджувальний релятив «так»: – **Коли я з'явився на заводі – вам стало легше працювати.** – **Так, стало легше працювати** (О. Коломієць);

3.3. ПП (ЧП) + подвійний релятив «так»: – **Туман густішає. Скоро світанок.** – **Так, так. Скоро світанок** (Г. Тютюнник);

3.4. ПП (ЧП) + розмовний варіант релятиву «так» – «та ну да», «а ну да», «ну да ж»: – **А хай не кидає грошей напризволяще! От іще! Ми знайшли на вулиці!** – **Та ну да! Лежала собі на вулиці, а ми знайшли** (В. Винниченко); – **Наш сирій [голуб] – крацій за гривуна.** – **А ну да! Та ще й який крацій!** (В. Винниченко); – **Що дорожче, наркомне, батько чи сон?** – **Сон, якщо він по роботі.** – **Ну да ж, по роботі** (М. Куліш);

3.5. ПП (ЧП) + синонімічні варіанти релятиву «так»: «ага», «еге», «еге ж», «угу», «умгу» «мугу», «авжеж», «атож», «аякже», «отож», «справді» та ін. (в неофіційних, побутових ДЄ): – **Пан хоче цим способом стати тут єдиним господарем?** – **Атож. Я хочу в цей спосіб стати тут єдиним господарем** (М. Куліш); – **Так ти мене, Наталко, коровою докоряси? Ти вже мене не вважаси і за хазяїна!** – **Авжеж, не вважаю! Авжеж, докоряю коровою** (М. Хвильовий); – **Голова каєте [кажете]?** – **Еге! Голова!** (О. Вишня);

3.6. ПП (ЧП) + слова-релятиви «добре», «гарзд»: – **Приходь вечором на це місце.** – **Добре. Прийду** (Г. Тютюнник); – **Можна йти?** – **Гарзд, іди** (О. Коломієць);

4) конструкції «суше так», «сама так», «істинно так», «[так] точно» тощо + ПП (ЧП): – **Стане бомбою, що висадить в повітря неприступну глузу стіну.** – **Саме так – висадить... І на три роки раніше, ніж думає Чукча!** (О. Коломієць);

5) повтор + модальні слова:

5.1. ПП (ЧП) + слова реальної, стверджувальної модальності (зі значенням впевненості, очевидності) «безперечно», «певно», «звичайно», «обов'язково», «дійсно» та ін.: – **Мені здається, що я не помиляюсь, називаючи твоїх нових знайомих нахабами. Чи, може, ти думаєш, що це не вони зачепили товариша Вовчика?** – **Безперечно, вони** (М. Хвильовий); – **Пам'ятаєш, у двадцятому ми з тобою теж про комунізм говорили. Нелегкий і некороткий шлях ми відтоді пройшли.** – **Нелегкий, звичайно** (О. Коломієць);

5.2. слова гіпотетичної модальності (зі значенням невпевненості) «мабуть», «можливо», «може», «напевне», «здається», «очевидно» тощо + ПП (ЧП): – **А горіхові батончики є?** – **Здається, є;** – **Ти, діду, очі так собі заплющив чи дримаєш?** – **Так собі заплющив, а може, й задрімав** (О. Коломієць);

6) повтор + додатковий роз'яснювальний текст, що допомагає комуніканту сформулювати свої думки більш точно і у бажаному об'ємі: – **У вітряку був, Дмитре?** – **У вітряку. Мама послала трохи пшениці вмолати** (М. Стельмах);

7) релятив + ПП (ЧП) + МС + [роз'яснення]: – **...Ти, мабуть, знаєш його?** – **Так, я його знаю. Здається... прекрасна людина!** (М. Хвильовий);

8) повтори + сполучники:

8.1. конструкції з сурядним сполучником «та»:

8.1.1. «та» + ЧП: – **Може, тіточко, піднести вам?** – **Та піднесить, дітки, а то чис-**

тий клопіт з цією куркою (В. Винниченко);

8.1.2. «та й» + ЧП: – Ану, тільки **вдарте**. Ану! – **Та й ударю** (В. Винниченко);

8.2. конструкції з сурядним сполучником «і»:

8.2.1. «і» + ПП (ЧП): (взаємна, одностайна згода) – **Покинь, будь ласка, жартувати! Я з тобою серйозно говорю! – І я з тобою серйозно говорю!** (М. Хвильовий); (згода з викликом) – **А тепер що, в міліцію поведеш? – І поведу. А ти думав як?** (Г. Тютюнник);

8.2.2. «і», «й» всередині ПП (ЧП): (взаємна, одностайна згода) – ...**Так чомусь сумно і недобре мені. – Сумно й мені** (О. Довженко); (часткова згода) – **На плечах несете мли-во? – На плечах і на спині** (М. Стельмах);

8.3. сполучники, що оформляють умову досягнення згоди + ПП (ЧП): – **Завтра? [полетимо] – Якщо буде погода, завтра** (А. Аграновський);

9) частки + повтор:

9.1. «ну (й)» + ЧП: – **Хлібом, розверсткою ти обкладаєш мене? Викачеш жито, пшеницю і всяку пашицю? – Ну, викачую!** (М. Стельмах); – **Я сама бачила, як ти стояв із Харитою під вербами. – Ну й стояв...** (Г. Тютюнник);

9.2. «а хоч би й» + ЧП: – **Даром збираються! Хіба що ноги позичені. З шилом по медок... – А хоч би з шилом!** (В. Барка);

9.3. «хай», «нехай» + ЧП: (згода з викликом) – **Стільки років не цідував, а тут наду-мався. Соромся! Он люди дивляться. – Хай дивляться!** (О. Коломієць); (пасивна згода) – **Спускаються, спускаються! – Ну й хай спускаються** (В. Винниченко); (часткова зго-да) – **Шовінізм! – Нехай шовінізм, проте і це не ваше слово!** (М. Куліш);

9.4. «що ж» + ЧП (згода-поступка): – **Можє, ходімо до мене, там зручніше буде? – Що ж, ходімо** (О. Коломієць);

9.5. «то і є» + ЧП: – **У нього наче хвіст показався? – То і є хвіст. Собачий** (О. Коломієць);

10) «можна (і (й))» + ЧП (вимушена згода): – **То, може, ви не грішми, а салом візь-мете? – Можна й салом... – Правда, сала в нас не так-то й щиро, бо в цім році це не кололи, то, як ваша згода, то, може, сметаню відберете? – Та коли так, то можна й сметаню** (Г. Тютюнник);

11) етикетні слова типу «можна», «дозволяю», «будь ласка», «гаразд» + ЧП (згода-дозвіл): – **Я на город... наберу картоплі, огірків. – Картопля, огірки можна** (О. Коло-мієць); – **Свириде Яковлевичу, дозволь, коли таке діло, хоч на виборах посидіти. – Дозво-ляю, що вже з тобою робити** (М. Стельмах);

12) «знаю», «розумію» + ЧП: – **У нас з тобою було, мабуть, не справжнє [кохання]... – Я тепер сам розумію – було не справжнє; – Не для цього кликав... – Знаю. Не для цього** (О. Коломієць);

13) повтор + фразеологізовані конструкції:

13.1. різного типу фразеологізовані сполучення слів з лексемами «правда», «вірно», «правильно», «справедливо» тощо + ПП (ЧП): – **Я як на покрову на призьбі сидів, так іще його [снігу] не було! – Правда ваша, діду, на покрову ще не було!** (О. Вишня); – **Петлюрівська свіча горить з двох кінців. – Оце вірно – горить свіча його з двох кінців!** (М. Стельмах);

13.2. «Ще й як (який, ...)» + ЧП: – **Жінки будь-яку механіку замінять. – Ще й як замі-нять!** (О. Коломієць); – **Можна сказати, дочекалися свого свята. – Та ще якого свята!** Великодня! (М. Стельмах);

13.3. ЧП + «так (і)», «то (й)» + ЧП (пасивна згода): – **Корову доїти пора. – ...Доїти**

так дойти!; – *Не треба таких веселих* [співати пісень на війні]. – **Не треба, то й не треба** (О. Коломієць).

Як бачимо, модальність достовірності, супроводжуючи та підсилюючи реакцію комунікатора, найбільш яскраво проявляє себе у діалогічній репліці-відповіді. Та сама закономірність простежується і в мовленні адресата (автора репліки-стимула). Комунікатор своїми репліками ніби прогнозує появу згоди у РР комуніканта, так би мовити «наштовхує» на згоду. В таких ініціюючих репліках використовується досить вузьке коло дискурсивних слів (типу *так, добре, гаразд, згода, згоден, згодний*), які зазвичай займають фінальну позицію в РС і оформляються питальною інтонацією. Прагматичне призначення таких компонентів найчастіше полягає у послабленні категоричності спонування, у посиленні ступеню кооперативності діалогічної взаємодії, у «крокові назустріч» комуніканту [22: 70]. Наприклад: – *Товаришу Хомутенко, рішенням приймальної комісії вам дозволено перездати російську мову. Якщо вам це вдасться, ви будете зараховані на історичний факультет. Згодні?* – *Згоден* (Г. Тютюнник); – *Ну, як питимемо боржом ви мені шпрота дасте, а я до ваших есенчуків № 17 – кільки.* **Гаразд?** – **Гаразд** (О. Вишня).

Отже, повний та частковий повтор репліки адресанта є розповсюдженням засобом реалізації тактики згоди в діалозі. Різноманітні модальні відношення згоди між репліками ДС вимагають різних засобів оформлення репліки-реакції з лексичним повтором попереднього висловлення. В якості таких додаткових лексем можуть виступати: стверджувальний релятив «так» і його синоніми; модальні слова; сполучники; частки; фразеологізовані конструкції; слова «можна», «дозволяю», «прошу», «будь ласка»; дієслова «знаю», «розумію» та їх комбінації. Часто РР з повтором ускладнюються додатковим роз'ясненням комуніканта, що дозволяє йому більш точно висловити думку з питання, що обговорюється.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гастева Н. Н. Особенности употребления релятивов согласия в разговорном диалоге (К вопросу о нормах в разговорной речи) // Вопросы стилистики. – Вып. 25. – Саратов, 1993. – С. 107-114.
2. Озаровский О. В. Способы выражения согласия – несогласия в современном русском языке // Русский язык в школе. – 1974. – № 6. – С. 70-75.
3. Звегинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи. – М.: МГУ, 1976.– 307 с.
4. Свиридова Т. М. Выражение согласия / несогласия лексико-синтаксическими средствами: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994.
5. Арутюнова Н. Д. Диалогическая цитация (К проблеме чужой речи) // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1986. – № 1. – С. 50-64.
6. Грамматика русского языка: В 2-х т. – М.: Наука, 1980. – Т. 1. – 783 с.
7. Добрушина Е. Р. Верификативные высказывания в современной русской диалогической речи: Автореф. дис.... канд. филол. н. – М., 1993 – 20 с.
8. Озаровский О. В. Согласие – несогласие как категория коммуникативного синтаксиса // Проблемы учебника русского языка как иностранного. Синтаксис. – М.: Рус. яз., 1980.
9. Поройкова Н. И. Функционирование средств выражения согласия – несогласия в диалоге // Функциональный анализ грамматических категорий и единиц: Сб.

- науч. тр. – СПб., 1976. – С.102-115.
10. Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 377 с.
 11. Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века. Фонетика, морфология, ударение, синтаксис. – Изд. 2-е., испр. – М.: Учпедгиз, 1954. – 468 с. – С. 287.
 12. Гвоздев А. Н. Очерки по стилистике русского языка. – Изд. 3-е. – М.: Просвещение, 1965. – 408 с. – С. 193.
 13. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. – Л., 1941. – 620 с.
 14. Шведова Н. Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // Вопросы языкознания. – 1956. – № 32. – С. 67-82.
 15. Земская Е. А. Русская разговорная речь: Лингвистический анализ и проблемы обучения. – М.: Рус. яз., 1979. – 239 с.
 16. Дикарева С. С., Ронгинская Н. В. Языковое общение – диалог – дейксис: Учебное пособие. – Симферополь, 1991. – С. 23-26.
 17. Мурзин Л. Н., Штерн А. С. Текст и его восприятие. – Свердловск: Изд-во Урал. ГУ, 1991.
 18. Турмачева Н. А. О типах формальных и логических связей в СФЕ: Дис. канд. филол. наук. – М., 1973.
 19. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О., Зяблюк М. П. та ін. – 2-ге вид. – К., 2004. – 824 с. – С. 496.
 20. Морозова О. Н. Функционально-семантические свойства реплик со значением согласия/несогласия в диалогическом общении: Дис.... канд. филол. н: 10.02.19 // Твер. ГУ. – Тверь, 2000. – 145 с.
 21. Лагощенко Ю. В. Системные средства да-высказываний в функции подтверждения: (на материале русского и немецкого языков): Дис.... канд. филол. н: 10.02.19 // Твер. ГУ. – Тверь, 2003 – 145 с. – С. 49.
 22. Колокольцева Т. Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. – Волгоград: Изд-во Волгогр. ГУ, 2001. – 260 с.

УДК 821.133.1'226 (Гюго)

Романец В. М.
(Одеса, Україна)

ЕВАНГЕЛИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЭПОПЕЕ В. ГЮГО «ОТВЕРЖЕННЫЕ»

Настоящая статья посвящена сопоставлению самых ярких образов романа-эпопеи В. Гюго «Отверженные» с известными евангелическими персонажами. Автор статьи делает самостоятельную попытку проследить взаимосвязь анализируемых образов.

Ключевые слова: Евангелие, христианский гуманизм, нравственное перерождение.

В 1830 году распадается содружество романтиков, группировавшихся вокруг В. Гюго. В литературе происходит поворот к социальной тематике. И вновь Гюго задает тон эпохе: определив функцию поэта как миссию национальную, миссию социальную, миссию человеческую. Отныне в его творчестве преобладают размышления о человеческом роде вообще. Писатель переходит от драмы к эпопее, дающей возможность охватить весь век и мир.

С середины 30-х годов идея социального служения поэта звучит в его творчестве все настойчивее. Так, в статье «О Вальтере Скотте» он пишет о необходимости высказывать в произведении некую истину и тем самым приносить пользу, служить уроком для общества будущего. Таким образом, В. Гюго не скрывает откровенной дидактичности, нравучительности своих произведений. Он хочет, чтобы его произведения стали, как Евангелие – нравственным путеводителем по жизни, особенно для молодых поколений. И, словно перекликаясь с Евангелием, Гюго-писатель выражает основное «настроение своих произведений: гуманность, любовь и милосердие ко всем людям, даже больше, ко всему сущему на земле – такова его задача» [1: 39].

Все вышесказанное в полной мере относится и к романтической эпопее «Отверженные» (1862), созданный на современном материале эпическом произведении о возрождении человека, о борьбе в его душе добра и зла. Тематика романа достигает колоссальных размеров и затрагивает все актуальные социально-нравственные проблемы эпохи. В центре романа поставлены три великие проблемы века: вопрос об уничтожающей человечество нищете, вопрос о падении женщины из-за голода и вопрос о воспитании ребенка.

Сам В. Гюго называет свой романтический роман-эпопею «современное Евангелие», стремясь подчеркнуть свое желание воспринимать «отверженных» читательской аудиторией как нравственный, духовный путеводитель по современной писателю жизни, каковым для верующих всегда являлось Евангелие. Совершенно осознанно Гюго создает в романе-эпопее ряд образов, духовно и логически переплетающихся с евангелическими образами и затрагивает основной ряд тем, о которых было вышеупомянуто, чрезвычайно важных и для данного произведения, и для Евангелия.

Таким образом, при реализации системы персонажей, и тематически, и благодаря многочисленным лирическим отступлениям автор подчеркивает, что данное произведение – это действительно современное Евангелие.

С точки зрения многочисленных критиков, святой романа «Отверженные» епископ Мириэль воплощает в себе в форме потрясающе красочной идеал жизни и мудрости. Именно этот герой будет для Жана Вальжана образцом человека, с которым Вальжан будет соотносить все свои поступки и мысли. Однако, кроме того, с самого начала романа, именно этот образ, составленный автором маленькими штрихами, задает тон всему роману: тему святости, духовной чистоты, которая может корениться в повседневной обыденной жизни. Таким образом, мы видим, что уже с самого начала романа закладывается, в определенном смысле переключка с основными идеями Евангелие.

Гюго подчеркивает, что противоречие между социальной действительностью, часто подавляющей человека, и стремление души к лучшей жизни – является основной движущей силой романа. А ведь именно такое же стремление души к лучшей жизни постоянно подчеркивает Евангелие на многочисленных сюжетных и тематических примерах.

Обращаясь к роману «Отверженные» следует отметить, что в качестве основы произведения закладывается конечная задача, к разрешению которой роман стремится в своем завершении: главный герой Жан Вальжан ведет духовный поиск и, пройдя очень тяжелый путь, придет от греха к святости. И главной путеводной звездой на этом пути для него станет епископ Мириэль. Стремясь создать «реалистическую иллюзию» [2: 138]. Гюго пытается придать этому портрету все черты достоверности. И, действительно, речь идет не о чисто вымышленном образе, поскольку Монсеньер Мириэль имеет несколько реальных прототипов. Так, например, В. Гюго, в первую очередь был вдохновлен образом монсеньера Миаллиса, занимавшего епископскую кафедру епископа города Динь в течение 33 лет, который в 1806 году оказал гостеприимство освобожденному каторжнику Пьеру Моренгу, ставшему потом героем битвы при Ватерлоо. Его духовное перерождение произошло благодаря епископу Миаллису. Гюго заинтересовался Миаллисом еще с 1835 года и создал образ монсеньера Мириэля настолько реалистично, что католическая пресса сразу же очень агрессивно начала упрекать писателя в том, что он искажил реальный образ епископа Миаллиса и предал его память. В ответ В. Гюго блестяще написал, что образ монсеньера Мириэля вымышлен и католические газеты правильно заметили, что он неправдоподобен. Можно даже было бы добавить – невозможен, уточняет писатель, если бы не существовали такие известные в истории великие гуманисты как: кардинал Карло Борромео, Франциск Сальский, епископ Бельзанц (в 1720-1721гг., спасавший в Марселе людей от чумы) и Лас Казес (добровольно разделивший ссылку с Наполеоном).

Таким образом, для В. Гюго образ епископа Мириэля воплотил некую концепцию святости, которая может существовать и в современном мире и в первую очередь через самоотверженное служение христианским добродетелям. В этой святости нового времени главным элементом, подчеркивает автор, является **бедность**: прежде всего, настаивает автор, она символизирует возврат к евангельским источникам – нравственной чистоте и бескорыстию, от которых, с точки зрения В. Гюго, церковь удалилась, вступая в сделку с совестью, со светскими сиюминутными задачами. С данной точки зрения епископ Мириэль – это точная антитеза молодому епископу, блестящими способностями и благосостоянием которого, умением приспособливаться к условиям социальной игры, восхищается Жюльен Сорель в романе Стендаля «Красное и черное». В. Гюго при помощи своего героя отходит от старого клише трактовки понятия **«бедность»**. Епископ Мириэль

воздерживается от проповеди о том, что бедность на земле есть обещание небесного вознаграждения. Он понимает и говорит о том, что бедность есть воплощение социальной несправедливости. И здесь отталкиваясь от Евангелия, Гюго на примере этого героя показывает, что бедность в библейском понимании является результатом **благочестия**. Мириэль отдает все, что у него есть. Он воспринимает богатство как оскорбление по отношению к страданиям, причиной которых есть нищета. И его добровольный аскетизм, столь шокирующий сограждан, происходит прежде всего из желания разделить страдания других: разделить духовные страдания приговоренных к смерти, оказать поддержку больным, бедным и умирающим. «Милосердие, сострадание, бескорыстие – таковы в конечном итоге нравственные евангелические ценности, которые он воплощает и наглядной демонстрацией которых станет и сам роман «Отверженные» [3: 198].

Одной из основных идей романа является нравственное перерождение и искупление вины человеком когда-то согрешившим или по-прежнему остающимся грешником. Совершенно очевидно, что и для Евангелия эта тема является магистральной. В. Гюго всегда привлекала тема, которую французский литературовед И. Козн назвал «соотношение преступления и правосудия» [4: 102].

Писателя волновал **момент истины** – так кто же в действительности есть жертва, а кто настоящий преступник? История Ж. Вальжана есть не что иное, как рассказ о бесконечном искуплении, об искуплении всей жизнью ошибки, за которую людское правосудие его осудило. Эта ошибка-проступок описана в главе «Падение»: крадя у монсьера Мириэля серебро, Ж. Вальжан воздал ему злом за добро. Более того, обидев малыша Жерве он уже делает зло просто так, по инерции.

Таким образом, вся сюжетная линия романа организуется вокруг темы нравственного восхождения Ж. Вальжана от зла к добру, от ночи к свету. Восхождения мучительного, полного сомнений, колебаний, проходящего через тяжкие препятствия и трудные испытания: соблазны, новые грехопадения, опасность погружения в бездну зла. Дело Шанматье является одним из этих испытаний, благодаря которым будет проверяться совесть Вальжана на прочность, надежность и искренность нравственного перерождения. Вальжан, спасая Шанматье, ложно обвиненного, выдает свое настоящее имя, зная, что его ждет каторга.

Откровения Жавера погружают Вальжана во внутреннюю беспощадную борьбу, что мы ярчайшим образом видим в главе «Буря в душе» (I, 7, III). Именно в этой главе произойдет первая стадия хождения по мукам нашего героя, которая, в итоге, не смотря на все западни вспышек темного инстинкта, приведет его к духовной победе над собой.

Где-то на втором плане этого долгого пути вырисовываются две библейско-мифические фигуры, откровенно противостоящие друг другу, но не возможные друг без друга: образ искушителя-сатаны и образ Спасителя. Бесспорно, в этой эпической фреске, которая подчинена библейской идее преобразования тьмы в свет, мы постоянно ощущаем где-то на втором плане присутствие образа сатаны. Он находится где-то рядом с Клодом Ге, Клодом Фроло, Квазимодо и Жаном Вальжаном в самые сложные моменты их жизни, жизни людей, выброшенных из общества. Однако, в то же время мы ощущаем присутствие Спасителя – самого Христа. Так, например, В. Гюго отождествляет Ж. Вальжана с Христом Нового времени в сцене, когда Фантина плюет в лицо Вальжану – Мадлену – реминисценция евангелической сцены бичевания Христа. Вся глава «Буря в душе» перекликается тяжелыми размышлениями Ж. Вальжана с глубокими духовными страданиями Христа в Гефсиманском саду: «Увы! Сомнения вновь овладели им. Он был также далек от решения, как и в начале.

Так билась в мучительной тоске эта злополучная душа.

За тысячу восемьсот лет до того, как жил этот несчастный, в ту пору, когда оливковые деревья дрожали под жестоким ветром, дувшим из бесконечности, таинственный мессия, воплотивший в себе все страдания и всю святость человечества, тоже долго отстранял рукою страшную, таящую угрозу чашу, полную мрака, которая предстала перед ним, изливая тьму в звездных глубинах неба» [5 (8:)].

Никакая трансформация души героев романа, не происходит внезапно и окончательно. Путь духовного перерождения Ж. Вальжана – это медленное шествие совести, движущейся то назад, то вперед: Вальжан часто будет подвергаться желанию нравственно сдаться, отступить. Именно так создавая своего героя, Гюго избегает правдоподобия и примитивного морализаторства.

Тема возвышения грешников над обществом, которое само толкнуло их на путь порока и само за это же карает, вновь сопрягается с трактовкой известнейших евангельских образов. Эта тема, наряду с темой нравственного перерождения, также пронизывает весь роман, находя свое воплощение и в образе Фантины, которую общество толкнуло на стезю порока и осудило ее. И в образе Жавера – символического представителя этой формальной справедливости – холодной и абсурдной в своем рационализме, которому монсеньер Мириэль противопоставляет безграничную щедрость божественной справедливости, отвечая на зло добром.

С уверенностью можно сказать, что евангельскому образу Марии Магдалины соответствует в романе образ Фантины. Жан Вальжан показан то как Спаситель для обездоленных, то, в начале романа, как грешник, распятый по правую сторону Христа – Варавва, сказавший другому разбойнику, что они здесь по заслугам, а он – Христос – безгрешен.

Образ полковника Жавера перекликается с образом Апостола Павла – карателя первохристиан, а потом прозревшего и нравственно переродившегося. Нельзя не отметить, что семейству Тенардьё полностью соответствует самое главное качество, характерное именно такому библейскому персонажу как Иуда – **жадность**. И Тенардьё, и Иуда способны продать и предать все и всех: себя, ребенка, друга, учителя и т. д.

Итак, с точки зрения В. Гюго есть две справедливости: одна, которая определяется юридическими законами, и другая – высшая справедливость, высшая гуманность, основывающаяся на принципах христианского милосердия. Истинность законов милосердия проверяется в романе на судьбе Ж. Вальжана и всех остальных героев, что соответствует основополагающей идее христианского библейского милосердия – от ада к небу, от ничтожества к Богу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hugo V. Les Misérables. Editions Nathan. – 1991. – 225 с.
2. Ayerbach E. Mimésis, ou la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Gallimard. Coll. «Tel» – 1978. – 205 с.
3. Guillemin H. V.Hugo par lui – même. «Ecrivains De Toujours». – 1985. – 319 с.
4. Cohin C. Victor Hugo. Presses Universitaires de France, 1987. –208 с.
5. Гюго В. Собрание сочинений в 18 томах. Т.8. – М.: Художественная литература, 1955.

НАЗВИ ПЕРСОНАЖІВ У КІБЕРПРОСТОРІ
В СУЧАСНІЙ СЛОВ'ЯНСЬКІЙ ФАНТАСТИЦІ

В работе рассматриваются названия кибергероев в современных славянских литературах с точки зрения языковых контактов, а также семантики этих названий в произведениях киберфантастики.

Ключевые слова: *лексикология, антропонимия, семантика, фантастика, кибергерой, виртуальная идентичность, киберпанк, славянские литературы, хакер, дайвер, кибертелепат.*

This work presents analysis of names of virtual (cyber) persons in contemporary slavic literatures from the point of view of language contacts, as well as semantics of these names in works of cyberfiction.

Key words: *lexicology, anthroponymy, semantics, fiction, cyber person, virtual identity, cyberpunk, slavic literatures, hacker, diver, cyberteleshpath.*

На ранніх етапах розвитку комп'ютерних програм навіть обдаровані автори фантастичної літератури не уявляли собі усього багатства відношень віртуального та реального світу. Тільки після створення мультимедійної, віртуальної та частково інтерактивної мережі Інтернет розкрилися, між іншим, широкі психологічні та культурні виміри простору, відтвореного електронними імпульсами, а також різноманітність персонажів, які могли б діяти в кіберпросторі, та непрості стосунки, які могли б існувати між людьми при змінах віртуального й реального світу. Сьогодні вже не тільки в колах комп'ютерних фахівців і фантастів, але й на побутовому рівні з'явилося багато словосполучень з прикметником *віртуальний* та складних слів з основою *кібер-*, як наприклад: *віртуальна галерея, віртуальна ідентичність, кіберхудожник, кіберпростір* та ін. З'явилися в теоріях віртуального простору, футуристичних здогадках та фантастичних творах також узагальнюючі назви людей для позначення їхніх спільних рис у віртуальному просторі. В цій роботі увага зосереджена саме на назвах людей, які віддзеркалюють їхні можливості або особливості поведінки у віртуальному просторі, створенному за допомогою кібертехнології в творах «кіберпанку» прози або кіберфантастиці. Хоча я використовую термін *віртуальний простір*, для позначення персонажів у цьому просторі мені здаються точнішими, а тому більш вдалими назви *кіберперсонаж* та *кібергерой*, ніж *віртуальний персонаж, віртуальна особистість*.

Назви кіберперсонажів для аналізу вибрано з творів слов'янських, передусім російських, письменників: Володимир Васильєв «Гарячий старт», Сергій Лукьяненко «Лабіринт віддзеркалення», «Фальшиві дзеркала», «Прозорі вітражі», Олександр Тюрін «Танці з Віртуелюю», Мері Шеллі «2048», та прози серба Драгана Філіповича «Касабланка», полька Станіслава Лема «Кіберіада», «Мир на Землі» та чеха Егона Бонді «Сайберкомікс».

Якщо про комп'ютерну лексику та комп'ютерний жаргон у слов'янських мовах вже багато писалося, то, наскільки мені відомо, про назви на позначення реалій та героїв кіберсвіту в слов'янських літературах немає філологічних текстів. Роботи Євгена Горного «Онтологія віртуальної особистості» та «Віртуальна особистість як жанр творчості» [1; 2], практичні поради щодо створення віртуальної особистості Артамонова [3] та Мері Шеллі [4], книги американських дослідниць Алик'єр Розан Стоун «Війна бажання й тех-

нології» [5] й Шері Таркл «Життя на екрані. Ідентичність в епоху Інтернету» [6] та стаття Мілени Драгичевич-Шешич [7] дають поштовх до пошуку в напрямку розуміння деяких аспектів та рис героїв віртуального простору в кіберфантастиці.

Спочатку ми розглянемо назви кіберперсонажів у вищезгаданих слов'янських літературах з точки зору мовних контактів. Їхня переважна більшість є **транслітерованими запозиченнями з англійської мови**: *хакер, дайвер, юзер, слайдер, кібер, думер, квейкер, спамер*. Типовий англійський кінцевий формант *-er* подібний до слов'янських суфіксів *-ар, -ор* на позначення чоловічих професій (рос. *знахарь, конструктор*, укр. *лікар, професор*, серб. *пекар, мајстор*), тому англійські назви легко засвоюються без змін. У гендерному аспекті перелічені назви та такі назви, як *мнемонік, кібертелепат*, вкладаються в модель підкресленої чоловічості жанру загалом, як і рис героїв віртуального простору зокрема. По відношенню до назв кіберперсонажів не використовується слов'янська словотвірна модель творення назв жіночого роду від назв чоловічого роду.

Рідше зустрічаються **напівкальки**, подібні до назви *скриптин* в романі Мері Шеллі «2048» на позначення людини, яка пише програмні скрипти, утворена від англійської основи *script* за словотвірною моделлю назви *scripter*, але за допомогою російського суфікса *-ун* (пор. рос. *колдун, крикун*).

У цьому ж романі, який Олексій Андрєєв підписав чарівним псевдонімом англійської письменниці епохи романтизму Мері Шеллі, зустрічаються неологічні назви *дремастер, киберла*. Якщо розглядати назву *дремастер* на російському мовному матеріалі, то це складне слово, утворене від основи *дрем-* (*ать*), а швидше від вживаного автором неологізму *дремль* 'у віртуальному вимірі штучно створений комп'ютерною програмою стан, при якому людина опиняється у вимірюваному людині світі', та основи *мастер*. З іншого боку, першу основу, з огляду на її значення, можна було б розглядати як адаптовану англійську основу *dream* 'сон, мрія'. Отож, автор вдало використовує мовну гру, де на перетині значень російського *дремать* та англійського *dream* з'являється те невизначено таємниче *дре(м)-* як елемент аналізованої назви *дремастер*. Назва *киберла* за звучанням нагадує питоме слово. Походить же ця назва від англ. *cyber* та *girl*.

Взагалі, вражає неочікувано мала присутність сьогодні звичайних назв *програміст, програмер* у слов'янській фантастиці, що можна пояснити бажанням віддалитися від уже існуючої назви професії, яка здається занадто звичайною, та зосередитися на назвах, які ще мають міфологічну оболонку.

Прикметники *віртуальний, голографічний*, іменник *голограмма* та основи *кібер-, голо-, мнemo-* іноді з'являються у словосполученнях та складних словах на позначення героїв віртуального світу: рос. *виртуальная девушка, виртуальный яппи, виртуальный Сережа, виртуальный двойник, голографический двойник, голограмма симпатичной девушки, голографическое изображение, голографическая проекция* (кого), *кибертеррорист, киберковбой, киберказак, кибертелепат, мнемотелепат*.

Якщо не дивув те, що назви володарів віртуального кіберпростору переважно є запозиченнями з англійської (з огляду на вплив англо-американської «кіберпанк» літератури Брюса Стерлінга, Вільяма Гібсона, Руді Рюкера та Брюса Бетке, за оповіддю якого з 1983 року названий цілий напрям), то дуже цікавим є той факт, що назви новачків-початківців належать до **слов'янського лексичного фонду**: рос. *новичок, чайник, железячник* (на позначення людини, яка знає тільки хардвер, а в програмах взагалі не розбирається), серб. *новајлија*. У зображенні віртуального світу початківці не привертають особливої уваги письменників. Вони виконують тільки епізодичні ролі, їх немає у зав'язці і розв'язці сюжету, вони своєю симпатичною або дурнуватою необізнаністю показують

ую величність головних героїв. Тому, відповідно, вони не заслуговують мовної вигадки та запозичення з мови комп'ютерних та віртуальних технологій, а можуть бути названі словами, які використовуються в повсякденному спілкуванні.

Далі ми розглянемо семантичні аспекти деяких назв персонажів у кіберфантастиці.

Хакер. В англійській мові слово *hack* змінювало значення. Зараз воно називає спеціальний тип комп'ютерщиків. Як у англійській, так і в слов'янських мовах це слово стало ядром словотвірного гнізда, до якого належить низка іменників, прикметників та дієслів. *Хакер* сьогодні і в слов'янських мовах означає 'людину, яка багато знає про комп'ютери та їхнє програмне забезпечення'; 'людину, яка, використовуючи недоліки комп'ютерних програм, може пошкодити віддалені комп'ютери в мережі, їхні програми та документи'; 'людину, яка, використовуючи знання про недоліки захисту комп'ютерних програм, ламає перешкоди в комп'ютерах та протизаконно отримує матеріальні прибутки'. Оцінка дій хакерів неоднозначна – з одного боку вона виразно негативна, але існують випадки використання цього слова також з позитивною конотацією. У «віртуальному світі» фантастичної літератури слов'ян хакери частіше, ніж у «реальному світі» розмовного стилю, мають позитивні риси. Тут, якщо навіть визнається їхня протизаконна діяльність, то її виправданням стає прагнення хакерів захистити віртуальний світ, існування якого опиняється під загрозою. Письменники приділяють хакеру та його світогляду велику увагу як одному з найважливіших персонажів у кіберпросторі. Так у романі «Гарячий старт» Володимир Васильєв малює образ хакера, творчачи конструкції за принципами побудови стійких словосполучень: *хакер существо сумеречное, хакер без лома не проживет, хакерам благодарность не свойственна, у них орган особый есть (...) – центр беспокойства.* Поряд із назвою *хакер* в аналізованому творі використовуються такі її синоніми, як *дайвер, ломщик, кибертелепат* і т. д. Назва *хакер* може вживатися із прикладками: *хакер-кибертелепат, хакер-мнемоник,* що вказує на існування різних типів хакерів. Детальніший аналіз літературних текстів з використанням методу профілювання міг би показати, які типи хакерів зустрічаються у слов'янській фантастиці. У прозових творах Сергія Лук'яненка про Діптаун, на противагу Васильєву, систематично проводиться чітка опозиція *хакери – дайвери*. Вони відрізняються тим, що наділені відмінними здібностями у віртуальному світі.

Дайвер. Слово дайвер теж є запозиченням з англійської мови від *diving* – укр. *пірнання, дивер* 'людина, яка пірнає'. Такий образ утворюється на підставі концепту пересування в віртуальному світі як у глибокому просторі, в який треба спускатися. В тексті про нові слов'янські слова і метафори в Інтернеті [8: 12-14], я показав, що наприкінці 1990-х років відвідувачі сербського Інтернету опиралися на його зображення як місця прогулянок або базару. На основі відповідей деяких творців рунету на питання, як малюється Інтернет, виявилось, що росіяни бачать світову мережу як павутину, як простір, у якому лезать і рухаються повільно. Якщо тоді ще не розвинутий концепт глибини сьогодні став настільки сильним, що його використовують навіть у рекламах, то це можна пояснити, як мені здається, популярністю романів Сергія Лук'яненка про глибину та дайвера Леоніда і його друзів у Діптауні ('місто в глибині, або глибоке місто'). Тільки дайвери мають рідкісний талант самостійного виходу з віртуальної глибини Діптауна, коли вони це захочуть. Інші його відвідувачі, включаючи хакерів, як фантазував Лук'яненко, не мають сили протидіяти гіпнотичній «дип» програмі, яку випадково створив Дмитро Дибенко, і тому вони повинні перед входом у Діптаун наперед визначити час свого перебування за допомогою годинника, який їх виведе у зазначений час з глибини. Дайвери мають надлюдські здібності у віртуальному світі – вони рятують застряглих у Діптауні, без перешкод можуть вкрасти навіть захищені файли, бачать ілюзію кіберсвіту, якої інші не бачать, і можуть

рухатися незвичайними способами, а найважливіше: у небезпечних ситуаціях можуть вийти з віртуального кіберпростору. У реальній світі дайвери приховують свою сутність. Вирази, подібні до стійких словосполучень, зустрічаються і в творах Лук'яненка: *Дайверов губит самоуверенность, среди дайверов гипнательных нет, Мы дайверы, всегда немножко параноики, дайвер суть не меняет, слухи – враг дайвера.*

Рідкісний тип дайвера – дайвер-перевертень – має можливість блискавично змінювати свій вигляд. Дайвери з'являються також у творах інших авторів кіберфантастики.

Кібер, кібертелепат. Кібертелепати (*cyberteleepath*) є головними героями роману Володимира Васильєва «Гарячий старт». У самій назві персонажів поєднано основу *кібер-* і слово на позначення людини, що володіє здатністю передавати думки, почуття на відстані без посереднього середовища. Це значення змінено в кіберфантастиці, тому що здібність кібертелепата знаходиться не в сфері психічних стосунків з іншими, а в сфері їхньої можливості не використовувати «мнемоюсти» ('технічний прилад, без якого інші відвідувачі не можуть зайти до кіберпростору'). Зав'язка роману полягає у боротьбі кібертелепатів за владу над кіберсвітом.

В аналізованому творі використовуються також назви *слайдер, оригінал і копія*. Уявлення про копіювання «психоматриці» людей із матеріального простору у віртуальний простір та навпаки призводить до семантично зміненого використання назв *оригінал і копія*. Небезпечність самого копіювання полягає у можливостях маніпуляцій, висилання неповної та обробленої ідентичності. *Слайдер* у романі «Гарячий старт» В. Васильєва з'являється в складі використовуваного в мережі імені головного героя Аурела Чогоряну – слайдер.88. *Слайдер*, від англійського *slide* – укр. *ковзатися*, означає 'людину, яка легко ковзається', тобто 'легко і без зусиль пересувається по мережі'.

Обсяг статті не дозволяє детально зупинитися на аналізі інших назв кіберперсонажів у кіберпросторі, тому я лише коротко їх огляну, вказуючи ім'я автора та назву твору, в якому ці назви зустрічаються. Класик світової фантастики, поляк Станіслав Лем, у романі «Мир на Землі» описує місію одного з його улюблених героїв, Іона Тихого на Місяці, куди з Землі перенесено гонитву озброєнь. Щоб довідатися, що на Місяці відбувається насправді, Іон Тихий на своєму кораблі над супутником Землі одягає пусту форму *дистантника*, що йому дозволяє із безпечної відстані контролювати рухи *дистантника* на поверхні Місяця. Розумна, неконтрольована людьми зброя знищує всіх *дистантників*.

Неологічні назви персонажів *скриптун, дремастер, кибергла* вигадав мовний чарівник російської кіберфантастики – Олексій Андреев під псевдонімом Мері Шеллі – у романі «2048». *Мнемонік* з відомого літературного твору американського письменника Вільяма Гібсона «Джоні Мнемонік» (1981) та одноіменного фільму (1995) з'являється в декількох лексичних варіантах у творах різних слов'янських фантастів. У романі «Касабланка», названому за відомим чорно-білим фільмом, сербський письменник Драган Філіпович вводить *андроїдів* (серб. *андроид*) у вигляді зірок естради.

Хотілося б ще розглянути деякі властивості кіберперсонажів, меншою мірою відбиті в їхніх назвах, але сюжетно розвинуті в прозових творах. Аналізуючи багаторольові ігри, Алік'єр Розан Стоун вказала на появу розсіпання центрування особистості та розвиток прихованих за анонімністю процесів зовнішньої суб'єктивізації [5]. Горний писав про розширення можливостей ідентифікації, свободу віртуальної особистості у наданні будь-якого набору рис та можливість одній особі використовувати декілька віртуальних особистостей [1]. Олександр Тюрін у тексті про кібергуманізм розглянув поняття «оболонки» [9]. Ці ідеї про змінність та багатообразність персонажів у ще більш віртуальному кіберпросторі, ніж сьогодні існує, використано в літературі слов'янських

авторів у оповіданнях про появу одного героя в кількох формах з різними психічними рисам та поведінкою. Але ця риса не призвела до появи мотивованої нею назви.

Межу людського та нелюдського існування у віртуальному просторі письменники досліджують як з боку людини, яка втрачає життя, але продовжує існувати в кіберпросторі, так і з боку розумних програм, які розвиваються самі, починають думати, розмовляти, мати свою волю і поводитися, як люди. Втрата людського тіла означає втрату можливості повернення у матеріальний світ та здобуття необмеженого часу у віртуальному просторі. Письменники відкривають питання про те, що це за істота, яка думає, має почуття, спогади і волю, але існує тільки в кібервимірі віртуального світу. У романі «Гарячий старт» В. Васильєва, одного героя вбивають, але його свідомість дивом залишається непошкодженою в мережі. Про себе він говорить: «Я – примара. Але я пам'ятаю і знаю усе, що пам'ятала і знала людина на ім'я Енді Трушин». Коли потім до нього до віртуальної в'язниці прийде раб і жертва головного негідника, він себе називає *в'язнем*, а про себе і свого відвідувача разом каже: «*ми тільки тіні*». Інші його називають *всис* – *віртуальний сисоп* (від скорочення одного з комп'ютерних термінів), *незримий мережний фантом*, *вимушений віртуал*.

Крім передчасного позбавлення життя через ув'язнення в мережі, фантасти розглядають також можливості бажаного перенесення реальної особистості після смерті у віртуальний світ. Так герої Лук'яненка в творі «Фальшиві дзеркала» обговорюють користь та шкоди збереження особистості після смерті. У романі Мері Шеллі «2048» голова Церкви Теофоніки, Саймон, засновує елітну мережу загробного життя і сам важко хворий «переноситься» у свій «іскін» (комп'ютер).

Наведені та зібрані, але не використані в статті, приклади назв кіберперсонажів у літературних творах слов'янських, передусім російських, фантастів показують, що дослідження на перехресті лексикології та літературознавства на матеріали літературної фантастики дали цікаві, колись навіть несподівані результати. Попри певну подібність рис кіберперсонажів, зумовлену їх функціонуванням у кіберсвіті, вимальовується різноманітність авторських підходів як у світобаченні, так і в стилі, а тому виникає потреба розрізнення та порівняння цих підходів. Окремого, детальнішого розгляду заслуговують семантичні поля та словотвірні гнізда кібернетичних термінів у слов'янській фантастиці, неологізми, профілі кіберперсонажів та точки зору суб'єктів, які їх профілюють [10], а також синонімічні ряди назв кіберперсонажів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горный Е. Онтология виртуальной личности. – Ел. ресурс: <http://www.netslova.ru/gorny/selected/ovl.html>
2. Горный Е. Виртуальная личность как жанр творчества (На материале русского Интернета). – Ел. Ресурс: <http://www.netslova.ru/gorny/vl.html>
3. Артамонов В. Виртуальные контакты третьего вида // ArtReal Toweeek.- Ел. Ресурс: <http://artreal.exler.ru/toweeek/2002/a0907/html>
4. Шелли М. (2002). Паутина. СПб, Амфора. (Клетка 4. «Теория виртуальной личности»). – Ел. ресурс: <http://www.fuga.ru/shelley/pautina/p4.html>
5. Stone A. R. The War of Desire and Technology. – Cambridge (MA), 1995.
6. Turkle S. Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet. – New York, 1995.
7. Dragičević-Šešić M. Digitalna kultura – zabava, umetnost, komunikacija. – Ел. ресурс: http://www.sac.org.yu/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/5/19/html_ser_lat

8. Айдачич Д. Новые славянские слова и метафоры в Интернете // Мова і культура. – К., 2000. – Т. II. – Вип. 2. – С. 9-14.
9. Тюрин А. О кибергуманизме. – Ел. ресурс http://fan.lib.ru/t/tjurin_a_w/tyurin-cyberhumanism.shtml
10. Bartmiński J., Niebrzegowska S. Profile a podmiotowa interpretacja świata // Profilowanie w języku i w tekście / Pod red. J. Bartmińskiego, R. Tokarskiego. – Lublin, 1998. – S. 211-224.

УДК 821.111 (73)

Morska L. M.
(Khmelnysky, Ukraine)

THE LITERARY TRADITION OF SENTIMENTALISM AND S. WARNER'S «THE WIDE, WIDE WORLD»

У статті розглядаються основні риси літературного напрямку сентименталізму на основі аналізу роману С. Ворнер «The Wide, Wide World». Автором наголошується, що сентименталізм в американській літературі XIX століття втілював ідеї та спосіб мислення, які домінували в суспільстві в той період. Роман С. Ворнер відображає основні тенденції розвитку культури американського суспільства і є важливим для розуміння історії країни.

Ключові слова: сентименталізм, традиція, роман, слава, покірність, почуття, благочестя.

В статье рассматриваются основные черты литературного направления сентиментализма на основе анализа романа С. Уорнер «The Wide, Wide World». Автор подчеркивает, что сентиментализм в американской литературе XIX века воплощал идеи и образ мышления, которые преобладали в обществе в тот период. Роман С. Уорнер отображает основные тенденции развития культуры американского общества и является важным для понимания истории страны.

Ключевые слова: сентиментализм, традиция, роман, слава, покорность, чувства, благочестие.

Many critics have cited that the American women writers of the nineteenth century held captive their audience, much to the chagrin of the men competing for those same readers. However, history has done its work, and the trick is on many of the women who labored for both fame and sustenance. We know and regard the Melvilles, Hawthornes, and Emersons, yet women such as *Susan Bogert Warner* have all but faded from the literary thoughts and minds of twentieth-century America.

Throughout much of the critical discourse of the last century, *Sentimentalism* has been largely ignored as a literature that pandered to the masses. The tradition has been dismissed by esteemed scholars like Henry Nash Smith [2] and others as the scribblings of religiously overzealous women. However, as Jane Tompkins points out, Sentimentalism occupies a much more important place in American literature [3]. The tradition marks a period in history when the predominant culture in the nation was a religious one. Sentimentalism records the beliefs and thought patterns of that moment in American history, so our research is **urgent and has great potential** for further researches. The **objects** of our research are: first, we are going to discover how S. Warner's «*The Wide, Wide World*» perfectly embodies the primary characteristics of

Sentimentalism; second, and more importantly, we will come to an understanding of how this often overlooked novel becomes indispensable as a record of national history. Through an examination of literary sentimentalism in Warner's novel, we can come to an understanding of the predominant culture that led to this work's status as what Jane Tompkins calls «arguably America's first best-seller» [3: 425]. Susan Warner's novel *The Wide, Wide World* provides the reader with a classic study of Sentimentalism at its zenith. In Warner's work, the trials and tribulations of little Ellen are recorded. Almost incessantly, Ellen faces despair of monstrous proportions. Naturally, tears and weeping play a large part in this novel. In this work, two things will be accomplished. Characterized by earthly agony and despair, the religious side of Sentimentalism promises a heavenly reward that all pious Christians should desire.

Warner wrote the first «bestseller» in America's history. *The Wide, Wide World* (1850), written in hope of relieving her family's financial woes, accumulated thirteen U.S. editions in the first two years it was published, and was continuously published for eighty years in 106 editions. In England, authorized and unauthorized editions found great success as well, and *The Wide, Wide World* was soon translated into at least seven other languages. While *The Wide, Wide World* was Warner's most successful novel, she wrote at least twenty-nine other books for children and adults, as well as theological writings and several works in collaboration with her sister, Anna. Since her childhood, Warner enjoyed «talking stories» as entertainment for her and Anna (1827-1915). However, weaving tales did not become a profession until her father's poor business dealings and the failing of his law practice drove the family into financial hardship, and eventually, bankruptcy. Warner's mother died soon after Anna's birth, and a paternal aunt joined the family to keep house and help raise her brother's two daughters. It was at the urging of this aunt that Warner decided to put her pen to financial use.

In order to understand how Warner's work epitomizes Sentimentalism, we must have a knowledge of what the tradition represents. In Ukrainian Glossary of Literary Criticism terms we can find the determination of Sentimentalism: «Сентименталізм – напрям у європейській літературі другої половини XVIII – початку XIX ст., що розвивався як утвердження чуттєвої, ірраціональної стихії в художній творчості на противагу жорстким, раціоналістичним нормативам класицизму та властивому добі Просвітництва культу абсолютизованого розуму» [6: 631]. Two critics with opposing views of Sentimentalism's worth provide their own definitions of the tradition. Barbara Welter represents one of the movement's staunchest supporters. Welter's text, *Dimity Convictions*, discusses Sentimentalism and its merits at length. In the book, Welter describes what she calls «*The Cult of True Womanhood*» [5]. The «true woman» held steadfastly to four virtues. The first, piety, entailed a humility of spirit and a devotion to God. The second, purity, indicated an unwillingness to be stained by things of the world. Third, submissiveness advocated an attitude of subservience toward men. Finally, the virtue of domesticity required that women be proficient in all areas dealing with their kingdom, the home. Followers of the Cult believed that their mission was one of evangelism, a responsibility to bring the world back from its state of sin. This could best be done from the home, where they reigned as defenders of religious values and the instigators of widespread reform. Henry Nash Smith represents the opposite side of the coin. Speaking from a particularly dismissive standpoint, Smith, like Fred Pattee before him, dismisses Sentimentalism as fodder for the masses [2]. However, Smith does offer an astute catalog of the tradition's characteristics. In his article, «*The Scribbling Women and the Cosmic Success Story*», the author contends that Sentimentalism reflects certain values. Conformity to society's expectations was a must. Women were not to behave in an unseemly manner. Absolute submission to authority was also promoted. As in Welter's definition, «author-ity» usually meant «men». Sentimental characters exhibit a surrender of inner freedom. Not only

were the women to be submissive to men, but they also had to give up control of their thoughts. This entailed a complete surrender of thought to God. Inner submission to God could be seen in a woman's everyday life. Finally, Smith adds that the discipline of deviant impulses was imperative to the success of a Sentimental heroine. Unlike today, in the 1850's, «deviant impulses» were those that society deemed unbecoming of a wife and mother.

Although these two critics differ in their estimation of Sentimentalism, we can draw a fairly specific working definition from their descriptions. For the purposes of this study, several of the above characteristics will be given further consideration. Although all of the traits appear in the text, time constraints require that we only consider three. By setting up the qualities of piety, submissiveness, and domesticity as a sort of criteria, we can examine *The Wide, Wide World* and discover how well Warner writes in the tradition. The reader need not venture far into the novel to discover the quality of piety. Warner's novel abounds with scripture and references to it. At every twist and turn, the heroine, young Ellen, is met by some source of solace who imparts a few choice words from the Bible. This begins at home for Ellen with her mother's daily devotions. In the first twenty pages, Ellen discovers that her mother is sick and must be removed to a more healthy climate. Unfortunately, Ellen's father has just lost a lawsuit, and he cannot afford for Ellen to come along with the family. In the few days before Ellen's parents leave, we witness some of the most heartbreaking encounters between Ellen and her mother. As Ellen prepares for bed, her mother asks her if she will read to her from the Bible. «Yes, indeed, mamma;» and Ellen brought the book. «Where shall I read?». «The twenty-third psalm». Ellen began it, and went through it steadily and slowly, though her voice quavered a little Long before she had finished, Ellen's eyes were full, and her heart too. ... She did not dare look up till the traces of tears had passed away; then she saw that her mother was asleep. Those first sweet words had fallen like balm upon the sore heart; and mind and body had instantly found rest together [4: 15].

From this passage, we can see the effect of scripture on the heart of a pious Christian woman. As a young girl, Ellen is not yet able to take comfort in the spiritual maturity that her mother possesses. After her parents' departure, Ellen is forced to live with her Aunt Fortune. While living with her brusque matronly aunt, Ellen begins to develop a sense of piety all her own. Through her encounters with the angelic Alice Humphreys, Ellen overcomes her unchristian dislike for her aunt and comes to a stronger understanding of Christian virtue. Ellen meets Alice for the first time on the slope of the mountain to which she has run after an angry confrontation with her aunt. Alice appears like an angel out of the mist to the teary-eyed Ellen. When she is queried about her despair, Ellen replies, «Nobody in this world can help me. To this, Alice offers her words of Christian comfort. «Then there's one in heaven that can. Nothing is too bad for him to mend. Have you asked his help, Ellen?» These words naturally prick Ellen's heart, and she begins to experience feelings of guilt over her spiritual neglect. Alice presses her, asking, «Then you neglected your Bible and prayer for some time past?» [4: 153]. With probing questions like this throughout the novel, Alice leads Ellen on the path to spiritual maturity. In addition to characters like Alice, Warner peoples her novel with a variety of characters who provide Ellen with examples of Christian piety. Early in the text, Ellen encounters a strange man on the steamboat who exhorts her to be a humble Christian. «And you are resolved you will obey Christ henceforth?» the old stranger asks [4: 78]. Naturally, Ellen vows to do her best. After her arrival at her aunt's house, Ellen comes to know Mr. and Mrs. Van Brunt, both of whom exhort the young girl to remember that she has in heaven a friend that is better than any on earth.

Without a doubt, Christian piety abounds in this text. The Sentimental virtue of submissiveness also makes its appearance in the text. From the beginning of the novel, we can see the submissive place that the women in the text hold. At the very beginning we witness the interaction

between Ellen's father and the two females in the house. We see the heavy hand of Captain Montgomery in the opening pages of the novel. Ellen and her mother are understandably upset that they must soon part. However, Mrs. Montgomery is aware of her duty to her husband. Warner's language illustrates the order of power in the Montgomery home. She [Mrs. Montgomery] had at first absolutely refused to leave Ellen, when her husband proposed it: declaring that she would rather stay with her and die than take the chance of recovery at such a cost Captain Montgomery urged that it was better to submit to a temporary separation, than to cling obstinately to her child for a few months and then leave her forever ... and to the pressure of argument Captain Montgomery added the weight of authority, insisting on her compliance» [4: 12]. We see that Mrs. Montgomery yields not to the Captain's logic, but to his authority. Ellen's mother comprehends her duty in the home and where her allegiances lie. This same Sentimental submission to men can be seen in Ellen's life as she grows older. Once Ellen becomes a part of the Humphreys household, she meets Alice's older brother John, who goes to great lengths to groom Ellen in the ways of spiritual truths. From the beginning of this relationship, we sense Ellen's adoration for and obedience to John. Shortly after Ellen's arrival at the house, Warner comments on the fact that both Alice and John encourage Ellen in various ways to improve herself. The next few lines offer a telling comment on Ellen's submissiveness to John. «What she [Alice] asked of her Ellen indeed tried to do; what John told her was done» [4: 351]. Warner interestingly places the words «tried» and «was done» in italics as if to give the reader little doubt about Ellen's compliance with the man's directions. This submission to John continues through the end of the text at which point Ellen and John are to be married. At one spot in the text, Ellen must decide whether to stay with relatives or to continue to live with John and his father. John's words in this passage reflect his consciousness of Ellen's subservient attitude. «It does not seem right to go home without you, Ellie I think you belong to me more than to anybody» [4: 563]. John continues, «What will they say to you then, Ellie if you leave them to give yourself to me?» In his words, we see a man's perspective of the male-female relationship. This relationship involves Ellen giving herself away. She becomes a possession. To this, Ellen readily agrees. In the very next passage, she states, «And I will tell you every thing about myself; and you will tell me how I ought to do in all sorts of things?» [4: 564]. Clearly, this text exhibits the Sentimental idea of submission. In the text, Ellen repeatedly bends her will to that of John's. This submissiveness seems learned from her mother, a True Woman before her. Submitting to the will of the husband was a passive duty of a Sentimental heroine. Active duties also presented themselves. They stemmed from the woman's place being in the home. I'm referring of course to the virtue of domesticity. Women were the keepers of the household and all that existed within. In *The Wide, Wide World* we see this characteristic illustrated through various characters. Ironically, even though Aunt Fortune treats Ellen cruelly, it is at her aunt's home that Ellen begins to learn how to keep house. We read that she had never ventured into a butter pantry until her aunt forces her to put things away. Ellen is also unaccustomed to making her own bed or doing her own laundry. In the course of her stay, she becomes quite capable of completing all of these chores. As she matures, Ellen becomes an increasingly able hostess and homemaker. This growth culminates with her marriage to John at the end of the text.

After the newlyweds have adjourned to their new home, John makes what he considers to an appropriate concession to his new bride. You are to be my steward in all that concerns the interior arrangements of the household. I will not have your time taken up with petty details – Margery is to keep the house – but you must keep both house and housekeeper. Here you will always find your supply, both for that and for all other purposes to which you my wish to apply it [4: 582]. Notice that John tells Ellen that she will be his steward, not his equal or his partner, but his steward. This passage illustrates the author's belief in the Sentimental virtue of domesticity.

Ellen will be responsible for the completion of all activities within the home. The house is her domain in which she must please her husband. Piety, submission, and domesticity are all observable in the text. However, it may be their combined effect that is most interesting. Throughout the text, Ellen seemingly spends most of her time shedding tears. From the beginning, she is distraught over her mother's illness. This is followed by the torturous relationship she experiences with her Aunt Fortune. When news of her mother's death arrives, Ellen is devastated. Her solace found in her friend Alice is short-lived since Alice dies soon afterward. At every turn, Ellen faces trials and tribulations. She only finds true peace when she has grown into a mature Christian at the end of the novel. As she settles into her life as wife and, inevitably, mother, Ellen seems, at least temporarily, happy. With a mature spiritual outlook, Ellen realizes that while earthly happiness is elusive, heavenly peace can eventually be obtained.

Based on these characteristics, it becomes obvious that *The Wide, Wide World* epitomizes the Sentimental tradition. However, this fact, in and of itself, does not make this a particularly noteworthy text. Instead, the significance of this novel lies in its historical value. *The Wide, Wide World* may not be a technical masterpiece, but it trumpets the arrival of sweeping changes that took place in the early and middle 1800's. To fully understand how this text captures the moment, we must possess a knowledge of the cultural, social, and religious movements that were afoot. For an in depth look at these issues, Ann Douglas' book, *The Feminization of American Culture*, provides much of the following information: The years 1820 to 1875 marked the transformation of the American economy into a capitalistic system, which served as a catalyst for changes more germane to the discussion, mainly social and religious upheaval. According to Douglas, until 1820 Calvinism maintained its role as the center of cultural and social intercourse [1]; in following years, the religious scene began to change. Christians began to move away from strict dogma towards something that was more livable and practicable. Douglas adds that the emphasis of the new religious interpretation centered on family morals, civic duty, and church as a social institution [1: 7]. Increasingly, women became the source of religious instruction, which took place primarily in the home. Barbara Welter acknowledges that women became the keepers of the faith [5: 22].

In addition to the religious changes, important sociological changes began to occur. Henry Nash Smith reports that a new reading public emerged during this period [2: 48]. Smith relates that the creation of free schools led to increases in literacy [2: 50]. Lower costs of publishing and distribution encouraged the growth of a larger reading body. As a result of these changes, women started reading fiction more than they ever had before. Consequently, females comprised a larger percentage of the reading body and publishing body than in previous years. The female readership in America demanded reading material that answered their need for a stable religious foundation which they would also find emotionally gratifying. American female authors adapted the tradition of Sentimentalism to suit their readers' needs. Douglas writes that female authors propagated their religion through the exertion of their literary influence [1: 9]. Sentimentality represents the female attempt to supplant the dry dogma of Calvinism with a feminized religion that met the needs of everyday life.

In light of this information, the historical significance of *The Wide, Wide World* becomes more readily apparent. The text ceases to represent simply a passing trend in literature. It no longer deserves to be dismissed as the scribblings of the religiously overzealous. Instead, this text and other Sentimental works take on a new meaning. They become important documents that capture a segment of American history. *The Wide, Wide World* becomes a window through which we can develop a new understanding of American history. Through Warner's text, we see the country as it once was. Warner's America contained substantial differences from the

contemporary one. In the 1850's, religious piety was a valued quality. Men and women were honored by the masses for their religious fervor. A belief in God was a cornerstone of everyday living. Today, much the opposite seems to hold true. The religiously zealous are viewed with disdain by the masses. A daily war is waged to enforce the separation between church and state. In Warner's day, submission and domesticity were held in high esteem. Women believed that their place was in the home taking care of their children and husbands. With the onslaught of feminism today, the pendulum has swung dramatically in the other direction. More and more women find fulfillment outside the home, and to be in submission to a man is to sabotage the cause of the women's movement.

Susan Warner's *The Wide, Wide World* may not be technically meritorious or worthy of literary praise in the traditional sense, but it is a novel deserving of attention. Warner's novel not only perfectly embodies the qualities of Sentimentalism, but it also provides the modern reader with an accurate snapshot of how America was in the 1850's when women first began to develop a collective consciousness. Sentimentalism holds an indispensable spot in American literary history as an age that to the modern mind of independence and secularity may seem completely foreign.

LITERATURE

1. Douglas, Ann. *The Feminization of American Culture*. – New York: Alfred A. Knopf, 1977. – 345 p.
2. Smith, Henry Nash. *The Scribbling Women and the Cosmic Success Story // Critical Inquiry*, January 1974. – P. 47-73.
3. Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. – New York: Oxford University Press, 1985. – 289 p.
4. Warner, Susan. *The Wide Wide World*. – New York: The Feminist Press, 1987. – 293 p.
5. Welter, Barbara. *Dimity Convictions*. – Athens, Ohio: Ohio University Press, 1976. – 197 p.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

УДК 81'42: 821.133.1-3 «18»

Рудковська А. Ю.
(Київ, Україна)

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГОТИЧНОЇ ПРОЗИ XIX СТОЛІТТЯ

Данная статья посвящена лексико-семантическим особенностям образной системы французской готической новеллы XIX века. Проведённый анализ засвидетельствовал наличие трёх основных тематических полей слов «готическое», «страх» и «смерть», из которых детально исследуется поле «готическое». Именно это поле, по словам автора, в полной мере отображает лексическую специфику исследуемого жанра.

The following article focuses on lexical and semantical peculiarities of French gothic novel of the XIXth century. The carried out analysis proves the exceptional role of three theme fields of words: «Gothic», «Fear» and «Death». The main attention is paid to the field «Gothic» that reflects the lexical specificity of this genre.

© Рудковська А. Ю., 2008

У сучасній філології визначенню місця готичної прози взагалі в контексті світової літературної традиції присвячена певна кількість праць. Здебільшого об'єктом інтересу вітчизняного мовознавства ставала авторська стилістика або окремі твори англомовних письменників, які працювали у жанрі готичного роману [див.: 1; 2; 3; 4], в той час як зарубіжні дослідники, як правило, зосереджують свою увагу на своєрідності готичної прози впродовж певного історичного періоду [див.: 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11]. Крім того, дослідники як правило вивчали готичну прозу з позицій літературознавства, і саме тому, можна сказати, що лінгвістичних досліджень французької готичної прози майже не існує (можна назвати лише роботи Д. Б. Абдулаєвої, Л. Форест'є та Ж. Ратерманіса [12; 13; 14]). Французька готична новела, яка у даній статті визначається як жанр творів малого об'єму з простою, в основу сюжету якого покладено виключно ситуацію – зустріч Головного героя зі своєрідним Іно-персонажем (вампіром, привидом, ожилим трупом чи частиною тіла, як правило рукою, духом тощо), яка робить сюжет новели гостроподійним, у якій відзначається переважанням розповіді над іншими композиційними формами, що надає оповіді сконцентрованості та стислості, вперше стає об'єктом детального лексико-стилістичного аналізу. Головним завданням стало визначенні основних образів готичної новели та особливості їх лексико-семантичного відтворення.

В основі лексико-семантичних особливостей французької готичної новели лежить складний процес елокуції – відбору мовних засобів, на основі яких створюються образи дійових осіб і, відповідно, образи реального та готичного світів. Створюючи літературний твір, автор виходить із власного розуміння оточуючої дійсності, квазі-реальності твору, його призначення та концептуальних смислів. Використовуючи знакову систему рідної мови, автор перетворює образи свідомості на слова та речення, ніби кодуючи об'єктивну інформацію за допомогою символів та знаків. Тому, певною мірою, інтерпретація читачем літературного тексту – це процес семантичного декодування [15: 279], а отже, все надбудоване над одним текстом, варіанти його прочитання, є ієрархією кодів [16: 72]. Таким чином, художній твір – це закодована модель навколишньої дійсності, дешифрування якої полягає в розкритті його авторських значень; визначенні функцій та призначення різних його елементів, які зв'язані між собою смисловими ланками; виявлення його відхилень від норм існуючої дійсності, оскільки літературний твір, в першу чергу, є квазі-реальністю, тобто продуктом перетворення реально існуючої історичної дійсності людською свідомістю. У ньому створюються особливі відношення між трьома основними величинами – *дійсним світом*, *світом понять* і *світом значень*, які в художньому тексті, на думку Г. В. Степанова, модифікуються у тріаду: «дійсність – образ – текст», що, в свою чергу, породжує семантичну багатоплановість художнього тексту [17]. У французькій готичній новелі лексико-семантичні особливості виявляються тісно пов'язаними з образним аспектом творів, з поняттями образу та образності.

Образ та образність відносяться до сфери понять, дуже широких і багатопланових за своїм змістом. Оскільки поняття образу стосується і чуттєвого, і понятійного відображення, зазвичай відрізняють чуттєві і концептуальні образи.

З дійсністю образ пов'язаний однобічним зв'язком. Як стверджує Л. О. Резніков, «співвіднесеність образу та предмета є такою, що ніякого іншого змісту, крім того, який властивий предмету та його ролі у житті істоти, яка його відображає, в образа немає» [18: 77]. Таким чином, образ – ізоморфний, схожий із зображуваним ним предметом. Однак це, на думку В. З. Панфілова, не передбачає їх тотожності. Відображення може бути «лише приблизно вірним, і справа тут, безумовно, не в дзеркальності, не в простій копії того, що зображується відчуттям зокрема або свідомістю в цілому, а в потенційній

можливості людини охопити, віднайти в світі, що відкривається перед ним, сутність речей і явищ» [19: 45].

Художня творчість, як окремих випадок відображення, може бути представлена, за С. М. Мезеніним, у вигляді основних понять, що пов'язані з художньою творчістю, а саме мистецтвом, предметом мистецтва та художнім образом [20: 50]. Дослідник розмежовує поняття художнього й літературного (мовного) образів, говорячи, що в якості *художнього образу*, в широкому розумінні, може функціонувати будь-який елемент мистецтва, співвіднесений з об'єктивним світом, а літературний образ є видом художнього образу, який можна визначити як конкретну, і в той же час узагальнену картину людського життя, що має естетичне значення і створена засобами мови. Матеріальними носіями літературного (мовного) образу являються мовні одиниці, що розуміються як єдності знаку та значення [20: 50]. Самі по собі мовні одиниці образності не мають, але в певному контексті вони можуть створювати образ. Таким чином, С. М. Мезенін, визначає *мовну образність* як різновид художнього відображення дійсності мовними засобами, яка містить у своїй логічній структурі три компоненти: 1) референт, що корелює з гносеологічним поняттям предмету відображення; 2) агент, тобто предмет у відображеному вигляді; 3) підставу, тобто загальні властивості предмета та його відображення [20: 51-54]. Різноманітність образних засобів мови визначається експліцитністю або імпліцитністю референта, агента й підстави. У даному разі *образність виступає лінгвістичною категорією*.

Образний аспект, на думку Л. С. Піхтовникової [21], виявляється найвищим рівнем композиції художнього твору. Він складається з системи специфічних для того чи іншого жанру *образів персонажів* (синтетичні образи, за В. А. Кухаренко) та *систем мікрообразів*, тобто сукупності всіх лексико-стилістичних засобів, за допомогою яких оформлюються образи синтетичні. Таким чином, образний аспект не стоїть в одному ряді з іншими аспектами, оскільки містить у собі кінцеву мету композиції – створення *узагальненого художнього образу* – форми або засобу відображення дійсності в мистецтві, особливістю якого є вираження абстрактної ідеї в конкретній чуттєвій формі та який характеризує будь-який твір.

На нашу думку, *узагальнений художній образ французької готичної новели* складають образи представлених у творах світів – реального та готичного, образів Героя та Іно-персонажа, а також система мікрообразів, зокрема, образів смерті та страху. Семантика цих образів знаходить своє вираження в першу чергу в лексичному наповненні, в «словнику образу», який також отримав назву «лексична структура образу» [22: 88]. Оскільки образ Іно-персонажа та, відповідно, образ готичного світу для досліджуваного жанру виявляються провідними, лексико-семантична специфіка жанру обумовлена особливостями їх відтворення у творах. Як свідчить аналіз, *провідними тематичними полями виявляються три основні взаємопов'язані тематичні поля слів, які відносяться нами до домінуючих у французькій готичній новелі – «готичне», та пов'язаних з ним «смерть» та «страх»*. Дані поля беруть активну участь у створенні характерних лише для французької готичної новели образів готичного світу та Іно-персонажа, а отже, виявляються жанроутворюючими. Як свідчить аналіз, тематичні поля та групи, що визначаються як *колеритоутворюючі для даного жанру, а це тематичні поля «готичний світ», «Іно-персонаж» та «Герой», утворюють периферію домінуючого тематичного поля «готичне»*. Причому, оскільки особливості домінуючої лексики визначені переважно характером категорії Іно-персонажа, колеритоутворююча лексики визначена в більшій мірі особливостями взаємодії категорій антропоцентричності та хронотопу. Жанроутворюючими для французької готичної новели виявляються категорії Іно-персонажа та готичного хронотопу. Саме дані категорії

і визначають лексико-семантичні особливості їх відтворення та їх взаємообумовленість. Розглянемо детальніше.

Тематичне поле «готичне» є провідним та жанровизначаючим для готичної новели. Основними тут є три групи слів. *Першу групу* утворюють іменники, що називають Іно-персонажа та пов'язані з його демонічним або потойбічним походженням: *diable, mort, fantôme, vampire, revenant, spectre, goule, psylle, achrone, aspoile, esprit*. Дана лексична група, використовуючись для створення образу Іно-персонажа, відтворює найхарактерніші риси готичного світу за принципом метонімії, імплікуючи в самій його назві всі можливі властивості та якості демонічного створіння. Наприклад: «*Elles vinrent suivis des Aspioles, qui ont le corps si frêlé, si élencé, surmonté d'une tête difforme, mais riante, et qui se balencent sur les ossements de leurs jambes vides et grêles, semblables à une chaume stérile agité par le vent; des Achrones qui n'ont point de membres, point de voix, point de figures, point d'âge, et qui bondissent en pleurant sur la terre gémissante, comme des outres gonflées d'air; des Psylles qui sucent un venin cruel... les goules, pâles, impatientes, affamées, étaient présentes; elles brisaient les ais des cercueils, déchiraient les vêtements sacrés, les derniers vêtements du cadavre; se partageaient d'affreux débris avec la plus affreuse volupté*» [23: 64-65].

Окремі *два підгрупи* утворюють іменники, що використовуються у синтаксичній конструкції «іменник+дієслово руху/мовлення», які внаслідок персоніфікації перетворюються на особливу дійову особу. До першої підгрупи відносимо соматизми *main, pied, oeil* та *tête*, які внаслідок персоніфікації виступають головними Іно-персонажами, а до другої – решту ЛО різної семантики, які у переважній більшості виступають другорядними Іно-персонажами, такі як *status, cafetière, bouteille, cachet, portrait*. Наприклад: «*Toutes les bouteilles se livraient à une saradande éperdue et formaient les figures les plus gracieuses*» [24: 55].

Оскільки переважна більшість ЛО підгруп відноситься до немаркованої лексики, перехід даних ЛО до розряду домінуючої лексики в певній синтаксичній конструкції можна вважати специфічною лексико-синтаксичною рисою готичної новели.

Другу групу тематичного поля «готичне» утворюють іменники-абстрактні поняття, об'єднані темою демонічності: *sorcellerie, diablerie, fantaisie, magie, cabale*. Дана група переважно використовується для опису явищ, з якими стикається Герой. Наприклад: «*Il se rappela toutes les histoires d'obsession, depuis le possédé de la Bible jusqu'aux religieuses de Loudun; tous les livres de sorcellerie qu'il avait lus ... et tout ce qui lui parut obscur devint clair comme le jour; c'était le diable qui avait fait avancer l'aiguille, qui avait mis des moustaches à son portrait, changé le crin de ses brosses en fils d'archal et rempli ses vessies de poudre fulminante*» [25: 34].

Третю групу тематичного поля «готичне» утворюють якісні прикметники зі спільною семою «містичне»: *occulte, magique, fantastique, cabalistic, diabolique, irréel, surnaturel, bizarre*. Дана група використовується поряд із різноманітними іменниками, характеризуючи явища, предмети або Іно-персонажа. Наприклад: «*Il ne se manifesta plus, mais je le sens prus de moi, m'épiant, me regardant, ma pénétrant, me dominant et plus redoutable, en se cachant ainsi, que s'il signalait par des phénomènes surnaturels sa présence invisible et constant*» [26: 111]; «*Ah! Biondetta! Disais-je, si vous n'étiez pas un kère fantastique, si vous n'étiez pas ce vilain dromadaire!*» [27: 26].

Вищепераховані групи формують центр тематичного поля «готичне». До периферії тематичного поля «готичне» відносимо поля та групи слів, що приймають активну участь у створенні колориту образів готичного світу та Іно-персонажа, основні лексико-семантичні особливості яких втілюються в однойменних тематичних полях. У рамках

даної статті увага зосереджується на лексико-семантичних особливостях тематичного поля «готичний світ».

Тематичне поле «готичний світ» включає у себе різноманітну лексику, об'єднану в два основні мікрополя – мікрополе «простір» та мікрополе «час». Одразу відмітимо, що в лексичну репрезентацію готичного світу ми включаємо також і лексеми, що описують та називають об'єкти та явища оточуючої дійсності, оскільки реальний та готичний світ взаємопов'язані причинно-наслідковими відношеннями. До основних груп слів, що описують та називають простір, відносимо: 1) іменники, що називають безмежний простір: *monde, nûant*; 2) іменники, що називають закриті приміщення: *chateau, hôtel, chambre, salle, labirinte, corridor, souterrain*; 3) іменники, що називають явища природи: *pluie, neige, îclair, orage, tonnerre, brouillard*; 4) архітектурно-мистецька лексика: *colonne, voute, ordre ionique, incrustî, cintre, status, piûdestale*; 5) інтер'ерна лексика: *meubles, trumeau, table, buffet, toilette, lit, pendule, tapisserie, armoire, tablette, lampe, biclinium, le dessus-de-porte, chandelier, bougeoir, miroir, chaise, fauteuil, secretaire, tiroir, rocaille, guirlande, girandole, escabeau, sonnette*.

Якщо готичний світ зображується як відкритий простір, до якого потрапляє Герой, то його номінація здійснюється через використання іменників *nûant, monde* у поєднанні з іменниками та приметниками, що виражають безкінечність. Причому лексема *monde*, як правило, вживається у множині, наприклад: *«Pleine d'espérance, Méroé s'élança, je la suivis, entraîné par une puissance invincible; et d'ailleurs le chemin du retour, effacé comme le néant, infinit comme l'éternité, venait de se fermer derrière moi d'une manière impénétrable au courage et à la patience de l'homme. Il y avait déjà entre Larisse et nous tous les débris des mondes innombrables qui ont précédé celui-ci dans les essais de la création; depuis le commencement des temps, et dont le plus grand nombre ne le surpassent pas moins en immensité qu'il n'excède lui-même de son prodigieuse le nid invisible du mouchron»* [23: 63].

Оскільки готична подія відбувається переважно в закритому просторі, використання іменника *monde* по відношенню до готичного світу було зафіксовано лише в двох новелах: «Smarag» Ш. Нодьє та «Le pied de momie» Т. Готьє, в яких Герой потрапляє в інший світ. Проте в основному, готичний світ зображується як закритий простір. Відповідно, переважну частину даного мікрополя представляють різноманітні назви будівель та їх приміщень, де відбувається зустріч Героя з Іно-персонажем, що відображається у відповідній лексиці. Те, що готична подія відбувається у звичайному приміщенні в реальній дійсності Героя, обумовлює таку особливість жанру готичної новели як використання архітектурно-мистецької та інтер'ерної лексики. Важливою рисою французької готичної новели, в якій прослідковується зв'язок літературної готики з мистецькою, є використання в описових КМФ лексичних одиниць, що передають багатство інтер'єру, насиченість його старовинними меблями, предметами живопису та скульптури. Наприклад: *«En effet, l'on aurait pu se croire au temps de la Régence, à voir les dessus-de-porte de Boucher représentant les quatre Saisons, les meubles surchargés d'ornements de rocaille du plus mauvais goût; et les trumeaux des glaces sculptés lourdement. Rien n'était dérangé. La toilette couverte de boîtes à peignes, de houppes à poudrer, paraissait avoir servi la veille. Deux ou trois robes de couleurs changeantes, un éventail semé de paillettes d'argent; jonchaient le parquet bien ciré»* [25: 12].

У наведеному інтер'єрному описі відчутний своєрідний історизм часу, атмосфера минувшини, яка є невід'ємною частиною літературної готики. І саме лексичний склад таких описів грає в цьому визначну роль.

За допомогою лексики, що називає погані погодні умови, в поєднанні з лексикою, що дає опис негативної реакції на них Героя, розкривається негативна оцінність подій.

У цих випадках відмічається використання прислівників та прикметників, що передають несподіваність, таких як *à peine, tout à coup, soudain, subitement, brusquement* та *inattendu*, яка є характерною для новелістичного жанру. Наприклад: *«A peine eûmes-nous dépassé les dernières maisons de la ville, que les blanches vapeurs qui flottaient depuis le lever du soleil, au sommat des collines, en drapories molles et légères, se developèrent avec une rapidité surprenante, embrassèrent tout l'horizon, et nous pressèrent de toutes parts comme une muraille»* [23: 427].

Важливим допоміжним компонентом мікрополя «готичний простір» виявляється група *топонімів*, до якої відносимо як назви країн та міст, так і назви вулиць, а також географічні реалії. Дана група відноситься нами до дальньої периферії тематичного поля «готичний світ», оскільки вона, скоріше, відноситься до реального світу, відтворюючи шлях Героя з достовірною та документальною точністю. Однак використання даних лексичних одиниць у контексті подорожі підкреслює географічну чужість оточуючого середовища, яка є важливою умовою реалізації готичної події. Крім того, топоніми грають важливу роль у формуванні читачької установки на сприйняття оповіді та подій як достовірних.

Основними лексемами мікрополя «готичний час» є іменники, що позначають добу. Оскільки готична подія відбувається вночі, відповідно маємо й використання іменників *nuit* та *minuit* у кожному з проаналізованих творів. Окрему групу утворюють назви джерела світла, що асоціюються з даною добою: *bougie, lampe, flambeau, lune, feu*. Дана група нерозривно пов'язана з лексикою світла, створюючи ауру таємничості, що огортає появу Іно-персонажа. Як правило, вони випромінюють тьмяне, мерехтливе світло, що не дозволяє чітко бачити форми оточуючих предметів. Крім того, місяць за готичною традицією асоціюється з містикією, з появою привидів та тіней. Наприклад: *«La lune donnait sur les carreaux et projetait dans la chambre sa lueur bleue et blafarde. De grandes ombres, des formes bizarres, se dessinaient sur le plancher et sur les murailles»* [25: 73].

Таким чином, лексико-семантичні особливості французьких готичних новел постають у нерозривному зв'язку з образною системою та образним аспектом жанру, в основі якого лежать образ готичного світу, Іно-персонажу та пов'язані та обумовлені їх особливостями образи реального світу, Героя та мікробрази страху та смерті. Образна система та домінування у ній готичного світу обумовили провідну роль у текстах такого жанру трьох тематичних полів слів – «готичне», «страх» та «смерть», які є домінуючими полями і є характерною особливістю жанру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонов С. А. Роман Э. Радклиф «Итальянец» в контексте английской готической прозы последней трети XVIII века: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.04 / Российский гос.пед.ун-т. – СПб, 2000. – 22 с.
2. Иванова Е. Г. Генезис и поэтика готических романов Чарльза Брокдена Брауна: Дис... канд. филол. наук. – Великий Новгород, 2001. – 196 с.
3. Ковалькова Т. М. Готическая традиция в американской прозе 1920-30-х годов: Дис... канд. филол. наук: 10.01.03/Саранський гос. ун-т – Саранск, 2001. – 206 с.
4. Матвієнко О. В. Традиції готики в англійській літературі XIX століття: Дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Донецький національний ун-т. – Донецьк, 2000. – 190 арк.
5. Atterbury V. The fantasy tradition in American literature: from Irving to Le Guin. – Bloomington, 1982. – 472 p.
6. Castex P.-G. Le conte phantastique en France, de Nodier a Maupassant. – Paris: Librairie José Corti, 1987. – 468 p.

7. Decottignies J. Essey sur la poetique du cauchemar en France à l'époque romantique. – Lille: Universiij de Lille, 1973. – 589 p.
8. Howard J. Reading Gothic fiction: a Bakhtinian approach. – NY: Oxford UP, 1994. Oxford 1994. – 592 p.
9. Malrieu J. Le fantastique. – Paris: Hachette, «Contours littéraires», 1992. – 160 p.
10. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.
11. Schneider M. Histoire de la littérature fantastique en France. – Paris: Fayard, 1964. – 463 p.
12. Абдулаева Д. Б. Традиция и новаторство в творчестве В. де Лиль-Адана: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.03 / Санкт-Петербургский государственный педагогический университет. – СПб, 2000. – 28 с.
13. Forestier L. La lettre, le journal et le «Hors – la» // Cent ans de la littérature française 1850 – 1950. – Paris: SEDES, 1987. – P. 147 – 153.
14. Ratermanis J. B. La perspective temporelle dans «La Venus D'Ille» de P. Merimee // Francais moderne, 1963, N.3. – P. 58-94.
15. Ізер В. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 261-277.
16. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
17. Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика: Сб. работ. – М.: Наука, 1988. – 383 с.
18. Резников Л.О. Гносеологические вопросы семантики. – Л., 1964.
19. Панфилов З. Я. Философские проблемы языкознания. (Гносеологический аспект). – М.: Наука, 1977. – 214 с.
20. Мезенин С. М. Образность как лингвистическая категория // Вопросы языкознания. – М., 1983. – № 6. – С. 48-57.
21. Пихтовникова Л. С. Лингвостилистический и системно-структурный аспекты композиции художественного текста: концепции и дефиниции // Семантика слова, речення та тексту. – К., 2002. – Вип. 6. – С. 167-176.
22. Чернухина И. Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста: (Факторы текстообразования). – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1977. – 207 с.
23. Nodier Ch. Nouvelles. – Moscou: Radouga, 1985. – 529 p.
24. Nerval G. Le monstre vert // La dimantion fantastique. – P.: Libro, 1996. – P. 53-59.
25. Gautier Th. Contes fantastiques. – P.: Hachette, 1992. – 255 p.
26. Maupassant G. de. Le Horla et autres contes fantastiques. – P.: Hachette, 1994. – 225 p.

УДК 821.111-311.3.09

Русских И. В.

(Днепропетровск, Украина)

О СИМВОЛИЗАЦИИ ОБРАЗА ПУТИ В РОМАНИСТИКЕ Т. ДЖ. СМОЛЛЕТТА

Статья посвящена анализу часово-просторовой структуры в романе Т. Дж. Смоллетта «Пригоди Родрика Рендома» (1748). Розглядається залежність даних категорій від нарративної техніки письменника, їх зв'язок із метаморфозами образу протагоніста, а також із жанровими моделями твору. Акцентується увага на символізації мотиву дороги в романістиці Смоллетта.

Ключові слова: час, простір, нарративна техніка, жанр, герой, мотив дороги.

© Русских И. В., 2008

The paper deals with temporal and spatial structure in Tobias Smollett's novel 'The Adventures of Roderick Random' (1748) where much attention is paid to symbolization of the motif of the road.

Key words: *temporal and spatial structure, narrative strategies, character, genre, symbolization of the motif of the road.*

Категории пространства и времени, как основные характеристики образа мира в произведении, достаточно редко оказывались в центре внимания исследователей, обращавшихся к интерпретации романного творчества Т. Дж. Смоллетта. Их интерес чаще всего ограничивался выделением «наиболее космополитических творений» художника (П.-Г. Бусе, 1976) [10: 22, 125], констатацией имеющегося в них «великого множества географических ориентиров», которые легко было проследить на карте (Дж. Карл, 1945; Л. Нэпп, 1966) [11: 57; 10: 200, 202], наблюдениями над «пространственными формами» ('spatial form') (Дж. Бизли, 1998) [9], моделями циклического движения (Т. Престон, 1975; М. Розенблум, 1996; Э. Бейкер, 1937) [13: 71; 14: 219; 8: 219], предложенными автором «романа большой дороги» (Г. Гулиев, 1971; И. Жаборюк, 1984) [3; 5]. В трактовке пространственно-временной организации смоллеттовских сочинений преобладала точка зрения об их принадлежности сервантесовскому типу романа (И. Жаборюк, 1984) [5], а особенности изображения этих величин если и рассматривались, то лишь в контексте взгляда на жанр и концепцию литературного героя писателя.

Так, решая проблему жанра, большинство историков литературы видят в работах прозаика образцы пикареского жанра (Д. Херберт, 1870; А. Лэнг, 1905; Л. Марц, 1942; В. Лонг, 1945; Р. Гиддингс, 1967; Р. Спектор, 1968; А. Хамфрейз, 1968; А. Фредман, 1971; С. Оти, 1975; В. Новицкий, 1986) с присущей ему идеей авантюристности, пути, вечным скитанием по дорогам, который затем перерастает в биографический и воспитательный роман (Г. Макарова, 1982; Ю. Фридштейн, 1998; А. Елистратова, 1945). Другие говорят о форме социального романа XVIII века (А. Елистратова, 1966) [4: 289], где доминирует установка на создание экстенсивной картины нравов (Г. Макарова, 1982; Г. Аникин, Н. Михальская, 1985, 1998), «отдельных зарисовок реалий эпохи» (Ю. Фридштейн, 1998). Устремленность Смоллетта к прозаизации жизни, интерес к обыденным сторонам действительности, видимо, и объясняют существующие в литературоведении обвинения писателя в неотшлифованности, шероховатости его романов, порождают упреки Смоллетта в том, что он, обладая «неистовым» торопливым пером ('fury in writing') (Дж. Бизли, 1998) [9], не прилагает особых усилий для корректировки материала. На самом же деле, своеобразная небрежность и хаотичность, свойственная его творениям, отражает мысль художника о беспешности, «всеобщей дисгармонии», царящих в мире. Трансформируя жанр пикарески, а, не просто используя анахронические модели, Смоллетт создает экстенсивные формы романа большой дороги, в которых пространство превалирует над временем. Как представляется, пространство у Смоллетта всегда драматично, по-разному структурированное, быстро сменяющееся, оно постоянно испытывает протагониста, перемещающегося в нем.

Динамичен и смоллеттовский герой, осваивающий множество социальных сфер. Это герой действия, перед которым стоит проблема адаптации к миру и обществу. От персонажа классической пикарески его отличают более сложные отношения со стихией жизни. Испытания, через которые он проходит, определяют этапы становления его индивидуальности, поиска себя, при этом личностные свойства Родрика оформляются в процессе его движения в пространстве и времени. Внимательный анализ романа показывает, что здесь работает триада времени – авантюрное, бытовое и биографическое.

Так, авантюрное время, соприкасаясь с биографическим¹, строится на чередовании контрастных положений: удача – неудача, победа – поражение. Обучение заглавного персонажа в университете прерывается из-за отсутствия средств, после преуспевания («в знании столицы») [6: 137] и благосклонности мистера Лявмана протагонист оказывается «в положении гораздо более плачевном, чем когда бы то ни было» [6: 150], впадает в нищету [6: 180], становится «пленником на борту вербовочного судна» [6: 181], участвует в «поистине ужасной канонаде» при Картахене [6: 229, 235], «период любви и спокойствия» [6: 280], должность лакея у тетки Нарциссы сменяются его бегством на побережье [6: 288] и службой в Пикардийском полку [6: 304]. Здесь случай вторгается в жизнь героя, нарушает планы, лишает его определенности и ценностных ориентиров. Став «игрушкой в руках фортуны», где далеко не все зависит от него самого, Рэндому приходится заботиться о том, чтобы «благополучно» выдержать множество «штормов по воле жестокой судьбы» [6: 240]. Любопытно, что протяженность истории персонажа (о «многочисленных и удивительных перипетиях жизни») [6: 505], который ее рассказывает, соотносится с временным отрезком, завершающимся двадцатистилетием действующего лица. При этом жизненный путь Родрика воссоздается эпизодически, через цепь отдельных фрагментов его «разнообразных приключений» [6: 505], где читателю предложены те участки временной оси, которые представляются автору «мемуаров» наиболее решающими и значимыми.

Отметим, что время в романе идет событийно последовательно², чаще всего фиксируется смена суток, разные моменты одного и того же дня с точным, либо приблизительным указанием часа («около трех часов дня», «было уже десять часов вечера») [6: 124, 119]. Кроме того, если природное и календарное время в произведении лишь слегка обозначены³, то параллельное время («пока мы пререкались», «как раз в тот момент, когда...») [6: 67, 68, 188, 197, 250], напротив, широко используется художником не только в первой, но и в последующих его работах, что позволяет смоллеттовскому повествователю переключаться от одного сообщения к другому, расщеплять события, создавать двойное видение происходящего. Большое количество случайных происшествий, непрерывно приключаются с Родриком Рэндомом, создает впечатление быстрого бега времени, при этом «время испытаний» героя, которое сопряжено с приобретением опыта, включается в более широкий временной поток – время историческое (невольное участие протагониста в Картахенской экспедиции) [6: 227].

Зависимая роль пасынка, отверженного, брошенного в чуждый ему мир, полный испытаний, вскоре после знакомства действующего лица с «людским себялюбием и плутовством» [6: 294], перерастает в иной тип поведения, характеризующийся стремлением оседлать авантюру, найти пристанище в жизни. Не имеющий определенного закрепленного пространства, опоры, Родрик ищет успеха в удачной женитьбе, обретении профессии, устройстве карьеры. То, чему учит его мир, он органично впитывает, получая удовольствие от игры стихий [6: 318], начинает ориентироваться и комфортно ощущать себя в столице Англии, «худшей стране во всем мире для пребывания в ней достойного человека» [6: 295].

Отмечая собственную эволюцию, изменения в характере и взглядах, фиксируя стадии взросления (юность, отрочество, зрелость), герой стремится дать интерпретацию событий жизни, их анализ. Так, читатель узнает, когда в его поступках начинает доминировать личностный выбор (решение остаться во Франции) [6: 251], каковы мотивы его поведения и цели движения на определенном отрезке пути вплоть до обретения Рэндомом дома, устойчивых связей, стабильности. Власть провидения, неподвижных поворотов судьбы ограничивается, в то время как персонаж, умудренный опытом, с большим рвением изучает и наблюдает частную, приватную жизнь, меняет личины-маски, строит

матримониальные планы, пытаясь найти и занять в обществе свою нишу, и, таким образом, освободиться от тяготящего его быта. Превратившись «в весьма видного джентльмена» [6: 319], он посещает оперу, театр, танцует на маскарадах [6: 319], балах, играет в азартные игры, испытывая случай и везение. Из марионетки Рэндом превращается в зрелого, закаленного игрока, который отбивается от пестрого, многоликого, жестокого мира его же ритуалами: что-то скрывая, утаивая, обманывая, заимствуя в нем множество социальных ролей и профессий (ученика аптекаря, помощника лекаря, лакея, состоятельного сквайра, маркиза).

Метаморфозы, происходящие с протагонистом, накладывают отпечаток и на пространственную структуру «Приключений». Так, сжатое, ограниченное, узкое пространство – «убежище» [6: 152] с оппозициями «вверх низ» во время первого посещения Родриком Лондона-«лабиринта» (герой рождается на чердаке, комнаты, которые ему приходится снимать, тоже находятся на чердаке и оказываются настолько малы, что едва вмещают кровать; с другой стороны, неоднократно в произведении подчеркивается его спуск вниз – в погребки и подвалы, «помещение, темное, как подземная тюрьма») [6: 12, 105, 108, 129, 152, 186] трансформируется в чрезвычайно динамичное и экстенсивное пространство, где события разворачиваются за пределами Англии: на борту судна корабля, отправившегося в памятную экспедицию в Картахену [6: 206], на Ямайке [6: 226], во Франции; упоминаются Фландрия, Брюссель, Гент, Брюгге [6: 319]. Смоллетту присущ тип художественного пространства, который то максимально расширен, то сужен до камерных интерьеров. Игровое пространство возникает, как только протагонист начинает переходить из одного общественного круга в другой, меняя платя, мысли, манеру поведения, социальные роли (второе посещение столицы). Рэндом оказывается вхож в места и заведения, прежде ему недоступные – оперу, театр, игорные дома, кофейни, бальные залы, Галерею минеральных вод, – здесь у него появляются учителя и наставники (Бентер), которые на какой-то момент определяют направление его движения (принимает условия Бентера – предложение нового матримониального плана, – отправляется с молодой леди и ее матерью в почтовой карете в Бат) [6: 397].

Отметим, что бесцельные скитания и блуждания «с одного конца города в другой» [6: 108, 89] во время первого пребывания в Лондоне [6: 125], вынужденное перемещение в чужом, неизвестном пространстве [6: 119], превратятся затем в сознательно осмысленный, целеустремленный выбор собственного пути. Приобретая маршрут, Родрик обретает цель. По мере движения к цели, которая оформляется социальными правилами поведения протагониста, его индивидуальными устремлениями, он открывает в себе личностное измерение, где присутствуют конкретные аксиологические и телеологические критерии (любовь к Нарциссе).

Самоорганизация героев обязательна в каждом из смоллеттовских романов. Так, возникновение духовной, нравственной регуляции персонажей художника, как правило, будет связано с «искупающими грехи» тюремными заключениями и возрождающей функцией любви. Практически во всех своих романах Смоллетт использует хронотопические мотивы «пленения и тюрьмы» в качестве «мотивировки остановки» (В. Шкловский, 1969) [7: 118], «ограждения и изоляции героя в определенном месте пространства, препятствующие дальнейшему пространственному движению к цели» (М. Бахтин, 1986) [1: 136]. Именно с этого момента начинается естественный процесс самоосмысления, преображения, обуздания стихии чувств, духовного выздоровления, самоизлечения и самонастройке смоллеттовских протагонистов, путь которых, ранее заполненный приключениями и авантюрами, теперь уже трансформируется в 'quest', мотив поиска себя,

духовности, а дорога оказывается символом, метафорой «жизненного пути» (М. Бахтин, 1986) [1: 157]. Так, пространство и время обретают совершенно иные измерения, так как окрашены личностными целями и задачами героя. Передача хода времени фиксируется через изменение личности Родрика, который ценностно смотрит на жизнь, через осмысления себя дает нравственную оценку собственным поступкам и поступкам окружающих его людей, поднимается над случаем и гармонизируется.

Чрезвычайно динамичное, камерное пространство становится направленным, насыщается конкретным жизненным смыслом, а скитания самого героя, утратив характеристики неопределенности и бесконечности, получают целеустремленность и итоговую завершенность. У Родрика появляется возможность выбора себя, своей роли, в нем ощутима иная перспектива видения мира, некая нравственная устойчивость. Кроме того, с определением статуса будет связана и та часть пространства, которую займет герой, что, несомненно, отличает его от его прежнего облика. В отличие от Ланселота Гривза, который живет одновременно в мире иллюзий и реальности, Родрик Рэндом, как, впрочем, Перегрин Пикль и Фердинанд Фатом, существует только в реальной, низкой, прозаичной плоскости. И, все же, пройдя сквозь множество испытаний, ему удастся увидеть в мире другое измерение – духовное начало, найти ту нишу и социальный заповедник, где он, обретая родных и близких, укореняется. Таким патриархально-идиллическим местом для всех смоллеттовских персонажей становится усадьба, пространство, которое они покидают в начале романа и куда вновь возвращаются в конце. Важным здесь оказываются разные роли, исполняемые протагонистом – сын младшего сына, лишенный каких либо прав в доме деда, «джентльмена, располагавшего значительными средствами и влиянием» [6: 9], Родрик в конце романа возвращает себе имение и поднимается до главы и владельца родового поместья [6: 527]. При этом циклическое движение по кругу объясняется, по мнению английского исследователя Т. Престона (1975), мирскими поисками протагонистов ('the secular quest'), отправляющихся в путь, – 'beau monde' – и их духовными исканиями ('the spiritual quest'), иницилирующими «отступление» действующих лиц назад в провинцию [13: 71].

Итоговый обновленный образ Родрика как «становящегося человека» (М. Бахтин, 1986) [2: 212] позволяет говорить о совмещении в смоллеттовском творении моделей авантюрного, биографического и воспитательного романов, где авантюрное (у писателя с сочинениях всегда присутствует сложный авантюрный сюжет) перерастает в биографическое, а благодаря «изображению мира и жизни как опыта, как школы» (М. Бахтин, 1986) [2: 213] – и в воспитательное испытание. Пространственно-временная организация произведения обретает символический смысл. Значимыми оказываются границы перехода героя из одного пространства в другое. Болезненно преодолевая пороги-препятствия, Рэндом на каждом новом этапе обнаруживает в себе все новые качества [6: 181], в то время как сам автор намеренно чередует одни и те же хронотопы, повторяет их, но каждый раз в ином для персонажа ключе. Так, пространственная структура первого романа Смоллетта представлена как смена локусов: *провинция* (познание первых трудностей и унижений) [6: 15] – *Лондон* ('the devil's drawing room') – *военный корабль* (испытания заставляют протагониста «смирненно подчиниться судьбе») [6: 206] – *Лондон и Бат* (время перевоплощений, игровое начало жизни) – *корабль* (средство обогащения) – *провинция* (идеальный мир – заповедник). Символизация образа пути героя осуществляется через хронотопические мотивы встречи, дороги, порога, усадьбы и связана с поиском не только собственного пристанища, но и с открытием в себе личностного измерения. Топосы родительского дома (где Родрик оказывается лишним, а его рождение – и вовсе нежелательным), школ, университетов (где он оказывается униженным), корабля (где его

появление совершенно случайно и связано с применением физической силы и угрозой расправы) актуализируют присутствующий в романе мотив несвободы, социальной иерархии, в которую по воле случая вовлечен смоллеттовский персонаж. По мере расширения пространства социального опыта Рэндом продолжает попадать в дома временного пристанища (гостиницы, трактиры, съемные комнаты), чужого, враждебного, внутренне ограниченного, имеющего замкнутые рамки и пределы.

Любопытно, что если в средней части пространство и время было весьма динамично, то уже к концу романа время замедляет свой ход в связи с тем, что Родрик находит якорь, тем самым, обретая стабильность в жизни. Возвращение в родные места и переход протагониста от сироты к новому статусу главы дома свидетельствуют о сломе социальной иерархии, физическом и нравственном освобождении его личности, восстановлении прежде нарушенной гармонии и устойчивости.

Кроме того, ретроспективное повествование от имени заглавного персонажа, который рассказывает о событиях в свете нового осмысления прошлого, описывает их не так, как они виделись ему в прошлом, а как они представляются ему на момент повествования, позволило Смоллетту через личностное время героя соединить в романе прошлое и настоящее, создать парадигму двух текстов: участника событий и их рассказчика-комментатора⁴. Так, рассказ в произведении ведется и в прошедшем, и в настоящем. Незначительные отступления повествующего Родрика, его комментарии и оценки [б: 235], обращения к читателю [б: 26, 35, 41, 212, 229, 386, 462, 484, 489, 495] приостанавливают течение фабульного времени, демонстрируют сдвиги времен («В дальнейшем обнаружится, что именно таково было направление их мыслей, ибо в тот же день она вошла в лавку...») [б: 131]. Но, если в «Родрике Рэндоме» события перегоняют рассказчика, то в последующих работах Смоллетта, напротив, уже повествование будет отставать от сюжетного времени. Из современника и участника событий смоллеттовский нарратор трансформируется в фиксатора происходящего, отделенного от времени, о котором он повествует, большим темпоральным промежутком. Если в «Родрике Рэндоме» протагонист пишет о собственных действиях по воспоминаниям (но с точки зрения очень близкого настоящего, так как прошлое еще «очень живо» и продолжает волновать автора «записок»), то в «Фердинанде Фатоме», к примеру, повествователь воссоздает события по документам, записывая мемуары заглавного персонажа.

Отметим, что изменения в нарративной технике Смоллетта тесно связаны с категориями пространства-времени. Так, в последующих своих работах автор будет не только расширять («Перегрин Пикль», «Фердинанд Фатом») либо сжимать пространство («Ланселот Гривз»), убыстрять или замедлять ход действия, но и останавливать его благодаря введению в повествование различных описаний – пейзажей (впервые у Смоллетта появляются в «Фердинанде Фатоме»), характеристик действующих лиц, – нарушать естественную последовательность событий⁵.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров, В. Кожин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Гулиев Г. Путешествие через века (К 250-летию со дня рождения Т. Дж. Смоллетта) // Литературный Азербайджан. – Баку: Коммунист. – 1971. – № 3. – С. 141-143.
4. Елистратова А. Английский роман эпохи Просвещения. – М.: Наука, 1966. – 472 с.
5. Жаборюк И. Жанровые особенности романов Тобайаса Дж. Смоллетта (к вопросу

- о становлении романа критического реализма в английской литературе): Автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.02.04. – К., 1984. – 24 с.
6. Смоллетт Т. Приключения Родрика Рэндома. – М.: Художественная литература, 1949. – 552 с.
 7. Шкловский В. Конвенция времени // Вопросы литературы. – М.: Типография им. А. А. Жданова. – 1969. – № 3. – С. 115-127.
 8. Baker E. Smollett // Baker E. The History of the English Novel: Intellectual Realism: From Richardson to Sterne. – London: Witherby LTD., 1937. – P. 194-239.
 9. Beasley J. Tobias Smollett: Novelist. – Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1998. – 259 p.
 10. Bouce P.-G. The Novels of Tobias Smollett. – London, New York: Longman, 1976. – 406 p.
 11. Kahl G. Tobias Smollett traveller-novelist. – Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1945. – 166 p.
 12. Knapp L. Tobias Smollett. Doctor of Men and Manners. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1949. – 362 p.
 13. Preston Th. Tobias Smollett – A Risible Misanthrope // Preston Th. Not in Timon's Manner. Feeling, Misanthropy, and Satire in Eighteenth-Century England. Studies in Humanities. Literature. – Alabama: The University of Alabama Press, 1975. – № 9. – P. 69-120.
 14. Rosenblum M. Smollett's 'Humphry Clinker' // The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel. Ed. by John Richetti. – Cambridge University Press, 1996. – P. 175-197.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Читателю предложены основные этапы жизненного пути Рэндома: рождение, детство, годы учения, устройство собственной судьбы, брак. Стадии взросления и роста непосредственно связаны с эволюцией характера героя, становлением его личностного «я», попытками освоить множество профессий, жизненными перипетиями его судьбы, которые, в конце концов, завершаются обретением долгожданного дома. Социальный опыт протагониста обуславливает изменение свойств его характера, происходящее на срединном этапе пути. При этом, если время детства и юности Родрика дается выборочно, произвольно и сжато («в младенчестве...», «по прошествии трех лет...», «Так я жил, не получая никаких вестей о моем дяде на протяжении двух лет») [6: 14, 34, 45], то в обрисовке его зрелости время уже не разрывается на фрагменты, а, напротив, оказывается дискретным и последовательным.

2. Временные связи – «со дня моего приезда», «на следующий день», «к тому времени», «в один прекрасный день», «с той поры», «тем временем» [6: 39, 33, 93, 89, 101, 129, 132] – подчеркивают эпизодическую структуру событийности смоллеттовского сочинения.

3. Так, читателю предлагаются всего-навсего две даты: первое путешествие героя «в широкий мир» и его отъезд в Лондон («первый день ноября 1739 года»), а также возвращение вместе с отцом в Англию в конце романа («первое июня») [6: 48, 510].

Календарное время ограничено упоминанием о погодных условиях – «но вот наступил дождливый период; от восхода до заката солнца непрерывно лил дождь, а как только прекратился, началась гроза...» [6: 239]. Внимание к пейзажу появится только в третьем творении художника – «Приключениях Фердинанда, графа Фатома» (1753).

4. «Время рассказчика» как определенный способ интерпретации временной протяженности, свойственной тексту, дает возможность установить, какие участки временной оси пред-

ставляються автору «мемуаров» найбільше значимими (это возрастной период становления его личности – переход от детства к юности, неизменно сопровождающийся утратой иллюзий, взросление и обретение жизненного опыта, – завершающийся вскоре после достижения протагонистом двадцатипятилетнего возраста).

5. Так, уже в «Ланселоте Гривзе» читатель знакомиться с историей родження и жизни главного персонажа не с первых строк романа (как в это было в ранних смоллеттовских сочинениях), а спустя несколько глав, после «встречи» с уже взрослым протагонистом в знаменитой гостинице «Черный лев».

УДК 811.111-26

*Селезінка О. М.
(Львів, Україна)*

БІБЛІЙНО-АЛЮЗИВНИЙ ПОЛІОБРАЗ «ВСЕ В ОДНІМ» У СОНЕТАРІЇ В. ШЕКСПІРА

У статті розглядається актуальна проблема лінгвістики, літературознавства, зокрема шекспірознавства і культурології. У наведених прикладах з творів В. Шекспіра досліджується поліобраз «все в одному», який є алюзією на визначні культурні надбання – Біблію та християнську філософію неоплатонізму. Дешифрування цього образу дозволяє побачити сонети у новому світлі.

Ключові слова: біблійний алюзивний поліобраз, двообраз, триобраз, Біблія, ренесанс-на філософія неоплатонізму, алюзія.

У структурі культури виділяються два рівні: суспільний та особистісний в залежності від того, що береться за основу «при визначенні специфіки прояву цінностей і норм культури» [1: 7] – людина чи суспільство. На особистісному шаблі структура культури охоплює знання, світогляд і переконання окремої людини.

Оскільки художній текст являє собою єдність формальних та змістовних елементів з урахуванням як цільової установки, авторської інтенції, так і умов спілкування та особистісних авторських орієнтацій – суспільних, моральних, естетичних і т. д. [2: 96], то через авторську модальність у тексті відображаються і складові культури на особистісному рівні завдяки словесним або художнім образам, створеним певним автором.

За визначенням Н. С. Валгіної «художній образ – це засіб конкретно-чуттєвого відтворення дійсності у відповідності до обраного естетичного ідеалу» [2: 101]. Отже, особистісний авторський ідеал, реалізований у мові художнього твору, являє собою своєрідний прояв духовної культури через призму авторського сприймання, оскільки митець, шукаючи естетичний взірць творить світ художніх образів на основі особистісного завоювання культурного багатства свого часу та простору.

У цій статті автор ставить собі за мету дослідження зв'язку між християнською ренесансною філософією неоплатонізму, що становить значне культурне надбання доби Відродження, та біблійним алюзивним образом «все в одному» у сонетарії великого англійського поета В. Шекспіра. За нашим визначенням поліобраз – це універсальне з'єднання багатьох образів в одному символі – «все в одному» завдяки процесам згортання та розгортання. Для проведення дослідження вживається індуктивний метод, тобто спочатку викладається фактологічний матеріал, а потім робляться висновки.

Згідно з платонівською теорією, на якій ґрунтується неоплатонізм, матерія не є основою, яка створює та оформлює свою ідею, а саме ідея творить із себе необхідну для себе матерію і є її вічною основою. Платонізм аналізує всі аспекти життя всесвіту та людства, в кожному з яких закладена власна ідея.

На принципі збігу протилежностей засноване вчення про *complicatio ed explicatio* (згортання світу та розгортання його з Бога). Ще Ціцерон вживав його у своїх працях, а неоплатонік Прокл проводив аналіз «згортання – розгортання». У містико-неоплатонівській теорії еманациї йдеться про те, що Бог як нескінченна абсолютна єдність створює світ шляхом самовиливу в нього. Таким чином усувається протилежність між Богом та світом, який стає однією із нижчих сходинок саморозгортання абсолютної єдності – «Все починається від єдиного Бога» і спливає у множину, яка зводиться «до єдності» [3: 214].

Ідея нисходження єдиного у множину перейшла до середньовічної містичної філософії через Псевдо-Діонісія та Еріугену, набравши пантеїстичного змісту. Еріугену вбачав у Богові та в тому, що він створив, не дві різні сутності, а одне й те саме. Цю ідею перейняв та розвинув один із найталановитіших мислителів доби Відродження – Микола Кузанський (1401-1464). За його вченням вище існує у нижчому і навпаки, а принцип збігу протилежностей закладений в основу співвідношення єдності і множини.

На відміну від трактування ідеї еманациї тими філософами, у яких цей розвиток відбувається від більш досконалого до менш досконалого (від єдності до множини, від блага до зла, від світла до темряви) у вченні Миколи Кузанського підкреслювалась досконалість світу, просякненого божественною співпричетністю, та людини, яка ставала таким чином «другим Богом» [1(4: 217)].

Це вчення розвинуте і у працях великого італійського гуманіста Д. Бруно (1548-1600), який писав про існування «світової душі – світла, яке є всезагальним духом як головний принцип життя. Це причина всіх причин, божественний розум, який наповнює все існуюче, в тому числі і людину» [5: 78].

Отже, ренесансна філософія неоплатонізму тісно пов'язана з релігією і за своєю сутністю перш за все християнська. По суті ідея *complicatio ed explicatio* (згортання світу та розгортання його з Бога запозичена з Біблії, в якій йдеться про наявність в одному багатьох складників і про те, що все походить від Бога, який був, є і буде), і до Нього вертається:

I am Alpha and Omega, the beginning and the ending, saith the Lord, Which is, and Which was, and Which is to come, euen the Almighty.

(The Revelation, 1: 8)

У наведеній цитаті фразеологізм із метафоричним значенням «Alpha and Omega», номінації «the beginning» та «the ending» словосполучення «Which is», «Which was», «Which is to come» стають імпліцитними складниками контекстних синонімів, виражених особовим займенником «I», онімом «the Lord» та номінацією «the Almighty». Завдяки цим лексичним засобам у контексті постає величний образ всеохоплюючого вічного Бога, від якого залежить початок та кінець земного світу. Таким чином, через процеси згортання та розгортання, що беруть свій початок від єдиного – Бога, бінарні опозиції Alpha /Omega, the beginning/the ending; та вже не бінарна, а опозиція, яка складається із трьох компонентів, представлених у тексті дієсловом «to be» у формі теперішнього і минулого часів та інфінітивною конструкцією «is to come» із семою майбутнього часу: *is/was/is to come*, нівелюється, переходить у єдність. Тобто в єдиному, одному – вираженому іменником у однині «the Lord» об'єднано багато складників – множина: перше й останнє; початок та кінець; те, що було; те, що є; і те, що має бути.

Ця ідея щодо наявності в одному багатьох складників виразно представлена у біблій-

них образах. Слід зазначити, що у монографії «Ідеї та стилі» знаного літературознавця О. В. Чичеріна між словом «образ» та «ідея» стоїть дефіс, тим самим підкреслюючи їх органічну з'єднаність та нерозривність: вивчати мову, а отже і текст поетичного твору для вченого означає «по-новому, правильніше, влучніше розуміти його образи – ідеї» [7: 21].

Беручи до уваги цю думку О. В. Чичеріна, спочатку розглянемо такі полісимволи, в яких втілена ідея злиття, з'єднання в одному образі двох образів, що назвемо терміном двообраз. Наведемо, наприклад, цитату із Біблії:

And said, For this cause shall a man leave father and mother, and cleave unto his wife: and they twain shall be one flesh.

(St. Matthew; 19: 5)

У ній в основі оксюмору «they twain shall be one flesh» закладена сема з арифметичним рівнянням « $2=1$ ». Репрезентантом множини у цій цитаті є номінація «twain», а одини – номінація «flesh» з означенням, вираженим кількісним числівником «one». Завдяки їхньому збігу та процесам згортання (двоє згортаються у одне) та розгортання (із єдності двох розгортаються дві окремі особи) протилежність між одним та двома долається, стаючи єдністю, одним цілим.

Алюзія на цей вірш із Біблії міститься у 36 сонеті В. Шекспіра:

*Let me confess that we two must be twain,
Although our undivided loves are one.*

Її репрезентантами у контексті цієї поезії є лексеми «twain» та «one», але спостерігається часткове переосмислення значення першоджерела, завдяки експансії та деформації запозиченого тексту через додавання авторських слів та заміну одних слів іншими. Проте у цьому оксюмороні зберігається сема « $2=1$ », оскільки номінація «twain» і словосполучення «we two», виражене особовим займенником у першій особі множини «we» та кількісним числівником «two», вказують на те, що образ любові, репрезентований у цьому сонеті номінацією «love» у множині – «loves», складається саме із двох кохань. Отже двообраз, представлений у контексті фразою «our undivided loves are one», означає одну неподільну любов, яка об'єднує дві любові героїв шекспірівського сонетарію.

Слід зазначити, що у п'єсах В. Шекспіра, як і у наведеній цитаті з Біблії, присутній двообраз, в якому має місце з'єднання чоловіка та жінки. Так, у комедії «Два Веронця» у розгорнутій метафорі у словах Валентина міститься варіація цього двообразу:

*To die is to be banish'd from myself
And Silvia is myself, banish'd from her
Is self from self, a deadly banishment.*

(The Two Gentlemen of Verona; III, I)

Двообраз «Silvia is myself» репрезентований у контексті онімом «Silvia» та зворотнім займенником «myself» – контекстним синонімом власного імені героя цієї комедії Валентина. У фразі «Silvia is myself» наявна сема « $2=1$ », де цифра «2» означає чоловіка та жінку. Отже в ній висловлене таке ж семантичне значення, як і у цитаті з Біблії, де йдеться про те, що чоловік та жінка стають одним, хоча у контексті шекспірової п'єси немає жодної лексеми з біблійного вірша. Вважаємо за потрібне навести цей приклад, оскільки у сонетарії В. Шекспіра склад двообразу не завжди виражений імпліцитно, а завдяки проаналізованому двообразу «Silvia is myself» можна зробити висновок, що у сонетарії англійський поет об'єднує в одне ціле чоловіка та жінку і застосувати його для докодування деяких полісимволів В. Шекспіра.

Тепер проведемо аналіз тих шекспірівських образів, в яких наявне злиття в одному символі трьох образів, які ми найменували терміном триобраз. Спочатку розглянемо такий

полісімвол у Біблії. У сьомому вірші п'ятого розділу Євангелії від св. Івана йдеться про те, що, хоча Бог є один, в Ньому з'єднані три особи: Бог Отець, Бог Син і Бог Святий Дух:

For there are three that bear record in heaven, the Father, the Word, and the Holy Ghost: and these three are one.

(1 John, 5: 7)

У цій цитаті вживається фразеологізм «these three are one», який можна замінити онімами Бог або Трійця. До його складу входить кількісний числівник «three», контекстним синонімом якого стає кількісний числівник «one». Таким чином, «один» дорівнює «трьом», оскільки завдяки процесам згортання та розгортання одна особа охоплює в собі три особи. Одночасно вона може бути поділена на три окремі особи, кожна з котрих уособлює дві інших та себе саму. Отже, виводимо таке математичне рівняння: «3=1», що так само, як рівняння «2=1» за земними арифметичними законами не може мати місця. Але у даному випадку йдеться не про земні, а про божественні закони, котрі вищі за земні і не відповідають їм, та згідно з християнським ренесансним вченням неоплатонізму через процеси розгортання і згортання та завдяки Божій милості усе ж таки наявні на землі.

Алюзія на цей вірш із Біблії міститься у 8 сонеті В. Шекспіра:

*Resembling sire, and child and happy mother
Who all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one.*

Репрезентантом першоджерела (денотату) у цьому тексті є лише один кількісний числівник «one», який повторюється два рази, проте імпліцитно в ньому присутня сема «3=1». Так «три» представлене контекстними синонімами, вираженими означальним займенником «all» та словосполученням яке складається із трьох номінацій: «sire», «child», «mother» – «sire, and child and happy mother». Таким чином, образ «all in one» у цьому тексті є саме триобразом. В ньому наявні, ще дві варіації цього полісімволу: триобраз «one pleasing note», репрезентований кількісним числівником «one», в якому імпліцитно присутня сема «3=1», тому що в одній ноті з'єднані три голоси – батька, матері та дитини, які співають одну ноту; та триобраз: «speechless song, being many, seeming one». В останньому полісімволі кількісний займенник «many» імпліцитно виражає сему «3», оскільки цю пісню співають 3 члени однієї родини, а отже знову має місце сема «3=1». Протилежність між «3» та «1» через процеси згортання та розгортання усувається і завдяки цьому триобраз «all in one» у цьому сонеті стає символом гармонії, любові та об'єднаності батька, матері і дитини в одне неподільне ціле. Знаками цього у контексті стають прикметники «happy» та «pleasing» у функції означення до іменників «mother» та «note», які мають позитивне оціночне забарвлення.

Полісімвол «all in one» у 8 сонеті є алюзією ще на один вірш із Біблії, де у контексті нами виявлений образ «all in one», репрезентований означальним займенником «all» та кількісним числівником «one». Його структурна модель подібна до шекспірової, хоча в ній відсутній прийменник «in»:

There is nether Jew nor Grecian, there is nether bond nor free, there is nether male nor female: for ye are all one in Christ Jesus.

(Galatians: 3: 28)

У цій цитаті з Біблії формально контекстні синоніми «all» та «one» містять імпліцитну сему «1=6», оскільки вона реалізована у тексті у шістьох лексемах: «Jew», «Grecian», «bond», «free», «male» «female» та кожна з них через одного представника євреїв, греків і т. і. уособлює в собі множину певного роду – усіх євреїв, греків і т. і. Отже, у формальній семі «1=6», «6» збільшується у невизначене число, яке означає «велику кількість».

У цьому полягає відмінність між цим біблійним поліобразом та його репрезентантом у тексті 8 сонета В. Шекспіра, де один стає символом злиття не великої кількості, а трьох осіб. Крім того, слід додати, що у наведених цитатах з Біблії «один» є символом Бога, Трійці, Ісуса Христа, а у В. Шекспіра «один» – це символ гармонії, злиття окремих осіб у одну завдяки Любові.

Подібна єдність знайшла, на нашу думку, відображення у сонетарії, коли В. Шекспір пише про своє почуття любові до друга та темноволосої леді. Так, у 76 сонеті вжитий алюзивний поліобраз «солодкого кохання» («sweet love») – «all one», який за своєю структурною моделлю повністю співпадає з біблійним: *pron.+num.*:

Why write I still all one, ever the same...

O, know, sweet love, I always write of you...

Це дає змогу по-новому дослідити 105 сонет, саме на основі якого виникло припущення, що перші 126 сонетів присвячені другу поета [10: 193]. В ньому йдеться про кохання ліричного героя, яке описується завдяки «трьом темам в одній» (three themes in one) – це ще одна варіація триобразу «все в одному». У віршах поета завжди висловлюється одне (one thing), яке виключає з себе відмінність (різницю). Тобто має місце злиття трьох в одне, гармонія протилежностей, коли множина – три, стає одним, оскільки, як це стверджує сам В. Шекспір, всі його пісні і хвали присвячені одному та про одне (to one, of one). Але його особистий єдиний простір включає ще двох осіб – кохану та улюбленого друга (три в одному).

Таким чином, у 105 сонеті йдеться не про одне кохання, а про «три любові в одному» – 1) самого ліричного героя,

2) його друга,

3) темноволосої леді.

На основі проведеного аналізу у контексті сонетів В. Шекспіра нами виявлений біблійний алюзивний поліобраз «все в одному», його різновиди: двообраз, триобраз і варіації, у яких завдяки експансії та деформації змінени лексичний склад та структурна модель денотату, хоча збережена сема «один дорівнює багатьом». Це дає змогу підійти до вирішення однієї з найбільш складних проблем шекспірознавства – визначення адресата шекспірівського сонетарію.

Крім того, проведене дослідження свідчить про те, що поліобраз «все в одному» у шекспірівській творчості є алюзією на визначні культурні надбання людства – на Біблію та християнський ренесансний неоплатонізм, у якому надане богословське трактування цього поліобразу.

Отже, взірць свого естетичного ідеалу для створення символу «все в одному» В. Шекспір знайшов саме у Біблії. Як і у ній, у англійського поета наявний двообраз, що означає єдність чоловіка та жінки. Але на відміну від «Книги книг», у якій множина в основному об'єднана в єдиному Богові, Трійці, Ісусі Христі, у В. Шекспіра символом «всього в одному» стає завдяки любові земна людина, «нота», що співають батько, мати й дитина, їх «пісня» та «тема», в якій висвітлене почуття любові автора сонетарію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбач Н. Я., Гелей С. Д. та ін. Теорія та історія світової і вітчизняної культури. – Львів: Каменяр, 1992. – 166 с.
2. Валгина Н. С. Теория текста. – М.: Логос, 2003. – 278 с.
3. Aeropagite Dionisios. Mystische theologie und andere...Munchen, 1956. – 215 s.

4. Кузанский Н. О предположениях / Соч. – Т. 1. – М.: Мысль, 1979. – С. 185-279.
5. Селезінка І. О., Селезінка О. М. Особливості творчого методу В. Шекспіра... – Львів: Каменяр, 2002. – 266 с.
6. The Bible... at Geneva, 1560. – 1226 p
7. Чичерин А. В. Идеи и стиль. – М.: Сов. писатель, 1968. – 376 с.
8. Shakespeare W. The poems of Shakespeare / Edited by George Wyndham. – Guernsey: Guernsey Press Co., 1994. – 343 p.
9. Shakespeare W. Complete Works / The Alexander text. – Glasgow: Harper Collins publishers, 1994. – 1433 p.
10. Rowse A. L. William Shakespeare. –New York: Barnes & Noble, 1995. – 485 p.

УДК 821.112.2 – 1 «16».09

Дакаленко О. В.
(Днепропетровск, Украина)

ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ БАРОККО

У статті розглядається специфіка філософсько-поетичного осмислення часу німецькими ліриками епохи бароко. Визначено притаманні цій категорії в ліричному дискурсі головні виміри – антропологічний, релігійно-споглядальний, космологічний. Підлягає детальному аналізу специфіка поетологічного втілення метафізичних темпоральних побудов як однієї з органічних площин мислення абсолютними поняттями бароко. Проводиться теза про корелятивне співвіднесення в ліриці бароко таких понять, як «час», «Бог», космологія людського існування.

Ключові слова: *поетична філософія, категорія часу, темпоральні відношення, німецька лірика бароко.*

The main attitudes to Time in German baroque poetry are analysed in the paper as one of the important elements of the artistic philosophy. The conceptual metaphysical speculation treats of human, religious contemplative and cosmological means. The Time as a short moment in the face of eternity and as a process of cyclic rotation combines with category God and human existence in their integrative relations.

Key words: *poetical philosophy, notion of Time, temporal relations, German baroque poesy.*

Актуальность темы данной статьи обусловлена стоящими перед отечественной наукой требованиями – приблизиться к специфике мышления поэтов барокко в Германии, глубже проникнуть в своеобразие поэтики лирического высказывания отдаленной, традиционной эпохи XVII века. Заметим, даже основательная по своему характеру немецкая германистика, начиная от специальной статьи Ф. Штриха, которая ввела в науку изучение поэзии немецкого барокко как специальный теоретический объект [1], до фундаментальной книги крупнейшего знатока барокко в Германии Ф. Майда [2] специально не сосредоточивалась на изучении фактора времени в лирике.

Обращаясь к изучению поэтической философии лириков немецкого барокко, мы учитываем дифференциации, предложенные немецкими и русскими учеными относительно феноменов литературы и философии. Например, Г. Менде справедливо проводил водораздел между ними: «Для литературы важны язык и мышление, для философии, наоборот, – мышление и язык» [3: 26]. Словно дополняя это разграничение, К. Ю. Токмачев за-

мечает: «...рефлексия у себя в философии: философия – наука о рефлексии, о феноменах рефлексии, о происхождении жизненных миров» [4: 45]. Данные положения о важности словесной основы художественного построения, а также о существенном расхождении образной и философской рефлексии мы принимаем в качестве исходной теоретической посылки дальнейшего анализа. Мы опираемся также на идеи современных отечественных исследователей, в частности, на тезис М. И. Ильяша о специфике художественной точности: «В художественной (поэтической) речи точность понимается прежде всего как верность образу» [5: 91]. Немаловажными в данном контексте представляются также стоящие в русле герменевтики специальные рассуждения Г.-Г. Гадамера, убежденного в реальном существовании близости поэзии и философии: «Поезія і філософія існують незалежно від тієї мовної практики, яка існує в нашому буденному житті та в науці. Однак їхня близькість, здається, врешті-решт виявляється у крайностях, коли слово застигає або переходить у невимовне» [6: 265]. Потому в анализе поэтической ткани, прослеживая специфику воплощения тех или иных идей в плоскости умозрительных значений, мы оставляем приоритет за поэтическим способом образной реализации этих идей, памятуя, что мы имеем дело прежде всего с художественной рефлексией.

Для поэтической рефлексии времени, существенной для немецкой поэзии барокко, характерны углубление в метафизику мироздания, разработка религиозно-интеллектуальных модусов постижения вечности, стремящейся прийти к закономерному и благому финалу – судного дня, что зачастую воспринималось поэтами как искомое разрешение всех сложностей и противоречий земного бытия с его бранным, горсточно неутешительным характером. Поэтико-философской мысли эпохи свойственна вариативность попыток художественного приближения к сути темпоральных проекций бытия. Мы имеем в виду как философское глубокомыслие Флеминга, так и шутивно-ироническую игру скептика Логау, а также субъективное переживание вечности философствующим лирическим героем Риста, или метафизический оптимизм Грифиуса.

Чрезвычайно глубокое философское размышление о сущности времени содержится в проникнутой духом стоицизма и созерцательного глубокомыслия 18-строчник крупнейшего поэта, имевшего звание магистра искусств, П. Флеминга «Gedanken über die Zeit» [7: 71]. Опираясь на пластичный образ динамики времени, «умирающего в себе и вновь рождающего себя из самого себя» (*Die Zeit, die stirbt in sich und zeugt sich auch aus sich*), поэт развивает почти сверхчувственное представление о том, что время пронизывает бытие, в том числе – отдельной личности: *Dies kömmt aus mir und dir, von dem du bist und ich*. Аналитически определяя время и человека в абстрактных понятиях «Нечто и Ничто» (*Was und Nichts*), автор-мыслитель исходит из созданной им многозначительной аналогии: *Der Mensch ist in der Zeit; sie ist in ihm ingleichen*. Однако вместе с тем намеченная аналогия не означает тождества, поскольку в онтологическом отношении время стоит над личностью, «превосходит» и исчерпывает ее физические возможности, ведь человек «принужден уступить» там, где время торжествует: *Doch aber muß der Mensch, wenn sie noch bleibt, weichen*. Автор избегает прямо формулировать идею всеислия времени, однако косвенно аргументирует данную мысль, упоывая на приход аксиологической темпоральности, «времени безвременья» – *jene Zeit, die ohne Zeit ist*. Так поэт барокко выстраивает метафизическую онтологию, состоящую из абсолютных сущностей: время, вечность, безвремяе, где желанная атемпоральность означает свершение и последнее откровение, которые принесет с собой судный день.

Риторические техники уточнения мысли – поправки, оговорки, уступки (повторы *doch, aber, ach*) создают внутренний ритм некой бесконечной поступательности, дви-

жения по кругу или циклу, динамику кружения, постоянного возобновления сущего, который словно имитирует непрестанную поступь невидимого времени. Это впечатление усиливают как последовательная рифмовка aa, bb, cc, dd и далее, так и внутренние опоясывающие структуры (парциация или неполный повтор строк и выражений, например: was und nichts в местоименном варианте и Was und Nichts в субстантивированном виде в следующей строке), маркирующие опорные смысловые, философские пункты стиховой ткани: *Zeit, Mensch, Was und Nichts*, семантически значимые эффекты перестановки: *Die Zeit ist, was ihr seid, und ihr seid, was die Zeit*. Автор прибегает к использованию различного рода хиазма: *Dies wißt ihr, daß ihr seid in einer Zeit geboren / Und daß ihr werdet auch in einer Zeit verloren*. Нерасчлененный характер стиховой архитектуры намекает на глобальную целостность смысла и реального темпорального ряда, замкнуто-спянного в себе, неподдающегося субъективно произвольным разрывам, даже как предмет абстрагированного ментального постижения поэта.

Очевидно, что для поэта-интеллектуала XVII в. понятия «время» и «человек» выступают как соотносительные, коррелятивные, взаимно скорректированные. Потому кроме метафизического вектора времени для сочинителя эпохи барокко не менее важна также антропологическая проекция времени: *Die Zeit ist, was ihr seid, und ihr seid, was die Zeit*. Не что иное, как темпоральный вектор эсхатологии позволяет человеку открыть свое истинное духовное «я» и означает его приход к самому себе, своей сокровенной сути. Устремленное к вечности, время вместе с тем направлено на саморелизацию «я»: *Und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme, / Und aus uns selbstn uns, daß wir gleich könnten sein, / Wie der itzt jener Zeit, die keine Zeit geht ein!* В этих строках наиболее ошутим христианский характер оптимизма Флеминга, характерный для его духовной философской позиции неостоицизма. С этими выводами о философском содержании поэзии Флеминга перекликается метафизический оптимизм Грифиуса, искавшего, созидательный личный смысл в сиюминутном мгновении, синтезирующем неповторимо краткое, летучее переживание времени и вечности («*Betrachtung der Zeit*»), благотворном лишь настолько, что позволяет ощутить самоидентичность «я».

Подобно многим другим поэтам, входившего в гамбургский поэтический кружок «северного Аполлона» – Й. Риста, которого очарованные его сладкоголосой лирикой современники с почтением относили к «божествам немецкого Парнаса», также отличали гуманитарные пристрастия – он состоял членом трех языковых обществ, основал Орден лебедей Эльбы – сочетавшиеся с разносторонними натурфилософскими интересами и увлечениями. Помимо того, профессиональное знание теологии составляло фундамент мышления церковного и тайного советника города Мекленбурга. Как ряду других выдающихся немецких поэтов – Опицу, Флемингу, Грифиусу, Кульману и другим, Й. Ристу был дарован титул поэта-лауреата и звание дворянина.

Направление осмысления вечности в пространном сочинении «*Betrachtung der Ewigkeit*» в основных моментах совпадает с тем, что мы наблюдали в поэзии Флеминга, Грифиуса. Прежде всего, для Риста понятие вечности озаменовано тем же представлением об отсутствии у времени чувственной осязаемости [8: 45]. Мы имеем дело с риторической амплификацией замкнутости, с тем же, что и у Грифиуса, словесно буквально оформленным образом – *Zeit ohne Zeit*, данным в повторе и дополнительно усиленным антитегичным восклицанием *O Anfang sonder Ende!* (букв.: «О, начало без конца!»), то есть, вечное начало, символ бесконечного возобновления. По мнению автора, бесплотное измерение вечности исключает любую финальность, во всяком случае, осмысление вечного предстает в формах негативности, в русле отрицания, аннигиляции (идея времени

уничтожающего, вбирающего в себя и подвергающего растворению онтологически законченные сущности). Так, нет беды, которую не поглотило бы время, вечность лишена целевой направленности, по отношению к ней неуместно шутить, она существует бесконечно, никогда не прекращая свою неистовую игру. Существенно, кроме того, что подобно «я» Флеминга, лирический герой Риста, углубляясь в проблемы метафизики, ищет прибежище в лоне Спасителя, обнаруживая душевную готовность раствориться со своей жизнью в пределах мироздания: *Herr Jesu, wenn es dir gefällt, / Eil'ich zu dir ins Himmelszelt.*

Вместе с тем, Рист вносит разнообразие в лирико-философский дискурс на темпоральную тему, выстраиваемый вокруг ключевых понятий время – безвременье – вечность – Бог (как правило, в соотношении с личностью человека, «я» лирического героя). «Рассматривая» вечность (мы имеем в виду название анализируемого стихотворения – «Рассмотрение вечности»), Рист вводит в созерцательные построения эмоции страха и печали – мощной экспрессией звучит личное переживание лирического героя, который склонен воспринимать и оценивать вечность не только рационально-логическим путем, но и чувственным образом. Лирический герой охвачен смятением, он ассоциирует слово «вечность» с громopodobным *Donnerwort*. Эмоциональность стиха – кричаще экстремальная, зафиксированы проявления страха, в том числе – и «неэстетические», физиологической природы: *Mein ganz erschrocknes Herz erbebt, / Daß mir die Zung'am Gaumen klebt.* Гнетущий груз размышлений таков, что герой «не находит себе места», его охватывает «огромная печаль», им овладевают «сильные мучения». Семантическое поле ужаса создают понятия и образы, сгруппированные вокруг денотата *erschrecken* (пугать, пугаться, приходиться в ужас): *mein ganz erschrocken Herz erbebt; Erschreck'ich recht von Herzen; Nichts ist zu finden weit und breit / so schrecklich als die Ewigkeit.* Сюда относятся также метафорический образ меча, пронзающего душу – *O Schwert, das durch die Seele bohrt*, этот образ повторяется дважды в опоясывающем стиховую архитектуру композиции зачина и финала, автор прибегает к риторической технике койнотеса – «кольца».

Между тем, при всей экспрессивной реализации темпорального ужаса бытия поэтической личностью XVII в. было бы поспешно думать, что метафизический вектор представлений о времени способен подавить, а тем более парализовать жизненные проявления человека эпохи барокко. На значение «вневременных парадигм» как возможных опор или констант в процессе нравственных поисков человека XVII в. и для поэтического дискурса, в частности, обращает внимание белорусская исследовательница Г. В. Силина в своей новейшей работе о рецепции Песни Песней в Германии [9: 109]. Сущность и характер подобных нравственных констант как противодействия довлеющим человеку XVII в. метафизическим универсалиям может составить предмет специального исследования.

Укажем, что в подходе к данной, темпорально обусловленной, проблематике возможен также и шутивно-иронический ракурс. Например, стихотворная утопия Логау «*Bessere Zeit*» [10: 120] содержит упование на лучшие времена и буквально иронически возлагает надежду на часы как технический прибор, явно экспериментируя со временем: все утихомирится и успокоится, когда все часы в мире пробьют одно и то же. Поэт-эпиграмматист подразумевает согласие наций в эпоху военного раздора, ибо идиоматическое выражение «сверить часы» имеет смысл «прийти к единому мнению, достигнуть единодушия». Одновременно смех двустипшия Логау в немалой мере скептический, определен горестной иронией, такой характер ему придает подтекст, так как читатель имеет основания предполагать, что в охваченной Тридцатилетней войной Германии (эпиграмма написана между 1646 и 1648 гг.) соглашение европейских регионов может случиться разве что в «день святого Никогда». В подобных проекциях, отчасти – вербально неразвернутых,

таится ощущение всесия времени, осмысленного уже не эсхатологически, а социально конкретно.

Итак, оба ведущих естественнонаучных подхода к рассматриваемой категории в Новое время – линейного протекания и циклического процесса – получают глубокое осмысление и находят неповторимое выражение в поэтической философии немецких лириков барокко, побуждая исследователей проникать в оригинальные темпоральные парадигмы отдаленной эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Strich F. Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts // Der literarische Barockbegriff / Hrsg. von W. Barner. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. – S. 32-71.
2. Meid V. Barocklyrik. – Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000. – 158 s.
3. Менде Г. Мировая литература и философия. – М.: Наука, 1969. – 172 с.
4. Токмачев К. Ю. Разумное и живое // Философские науки. – М.: Гуманитарий, 1999. – № 3-4. – С. 40-45.
5. Ильяш М. И. Основы культуры речи. Киев – Одесса: Вища школа, 1984. – 184 с.
6. Гадамер Г.-Г. Поезія і філософія // Антологія світової критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 264-271.
7. Fleming P. Gedanken über die Zeit // Anthologie der deutschen Literatur: Хрестоматія по немецкой литературе XVII века / Сост. Е. В. Ланда. Учеб. пособие. – Л.: Просвещение, 1975. – С. 71.
8. Rist J. Betrachtung der Ewigkeit // Anthologie der deutschen Literatur: Хрестоматія по немецкой литературе XVII века / Сост. Е. В. Ланда. Учеб. пособие. – Л.: Просвещение, 1975. – С. 45.
9. Синило Г. В. «Любовь, как смерть, сильна...» Песнь Песней и ее рецепция в немецкой поэзии XVII века //XVII век: между трагедией и утопией. Сборник научных трудов. Выпуск I / Отв. ред. Т. В. Саськова. – М.: Изд. дом «Таганка» МГОПУ, 2004. – С. 89-110.
10. Logau Fr. von Bessere Zeit // Anthologie der deutschen Literatur: Хрестоматія по немецкой литературе XVII века / Сост. Е. В. Ланда. Учеб. пособие. – Л.: Просвещение, 1975. – С. 120.

УДК 821.111'09

*Повзун Е. В.
(Минск, Беларусь)*

ПОРТРЕТНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ДЖЕЙН ОСТЕН И СЕСТЕР БРОНТЕ

В статье проводится сравнительный анализ портретных характеристик в романах Джейн Остен, Шарлотты, Эмили и Энн Бронте, делается вывод об особенностях воплощения портрета героя в романах каждой из писательниц, а также о его назначении и функциях в их романах.

Ключевые слова: сравнительный анализ, портретная характеристика, психологизм.

In the article we compare the heroes' portraits in Jane Austen's novel, Charlotte's, Emily's

© Повзун Е. В., 2008

and Anne Bronte's novels, draw a conclusion about the artistic peculiarities of portrait in the novels of everyone writer, and of it's functions and meaning in their novels.

Key words: comparative analysis, portrait, psychological analysis.

Джейн Остен (Jane Austen, 1774–1817) и сестры Бронте (Charlotte Bronte, 1816–1855; Emily Bronte, 1818–1848; Anne Bronte, 1820–1849), обогащая эпический по своей природе жанр романа драматическим началом, расширяют функциональность традиционных эпических и драматических средств художественной выразительности, в частности такого элемента эпического повествования, как портрет героя.

Особенности и функции портретных характеристик в художественной системе Дж. Остен и сестер Бронте ярко просматриваются в романах «Гордость и предубеждение» (*Pride and Prejudice*, 1813) Дж. Остен, «Городок» (*Villette*, 1853) Шарлотты Бронте, «Грозовой перевал» (*Wuthering Heights*, 1847) Эмили Бронте и «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» (*The Tenant of Wildfell Hall*, 1848) Энн Бронте.

Традиционная портретная характеристика, передающая фактурные особенности внешнего облика героя, в романе «Гордость и предубеждение» Дж. Остен отсутствует. Представление о внешности действующих лиц складывается опосредованно. Например, цвет глаз Элизабет на протяжении всего повествования упоминается только в прямой речи других героев. Из диалогов окружающих персонажей известно, что Джейн отличается красотой, Лидия – высоким ростом.

Портрет действующего лица в романе Дж. Остен можно сравнить с наброском, дающим лишь самое общее представление о персонаже. О мистере Бингли Дж. Остен говорит: «Mr. Bingley was good-looking and gentlemanlike; he had a pleasant countenance, and easy, unaffected manners» [1: 10]; о сестрах Бингли – «His sisters were fine women, with an air of decided fashion» [1: 10]. Более детально рисуется внешний облик Дарси: «Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien» [1: 10].

В целом портретные характеристики в романе «Гордость и предубеждение» имеют обобщенную, а не индивидуализированную природу. Например, портрет Коллинза, несмотря на запоминающийся и яркий характер этого персонажа, Дж. Остен лишает каких-либо примечательных и отличительных черт: «He was a tall, heavy-looking young man of five-and-twenty. His air was grave and stately, and his manners were very formal» [1: 53].

В ряде случаев при первом знакомстве с персонажем Дж. Остен вместо описания его наружности говорит о некоторых чертах его характера. Это позволяет заключить, что писательница не придает большого значения внешности, и портрет, описывающий внешний облик героя, заменяется портретом внутренним, раскрывающим характер действующего лица. В частности, ничего не говоря о внешности мистера и миссис Беннет, Дж. Остен сообщает, что мистер Беннет «was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character» [1: 7]; миссис Беннет была «a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper» [1: 7].

Портрет героя иногда дается Дж. Остен не от лица автора, а вводится в повествование за счет описания его наружности через призму восприятия других героев. Так, леди Кэтрин де Бёр и ее дочь читатель видит глазами Элизабет. При их характеристике писательница, как и при описании Бингли и его друзей, использует прием ансамблевого, группового портрета.

В романе Ш. Бронте «Городок» знакомство с каждым героем начинается с описания его внешности, а леди писательница связывает и определенные внутренние качества.

О мадам Бек, хозяйке пансиона в Виллете, Ш. Бронте устами героини Люси Сноу, от лица которой ведется повествование, говорит: «Her complexion was fresh and sanguine, not too rubicund; her eye, blue and serene; her dark silk dress fitted her as a French sempstress alone can make a dress fit; she looked well, though a little *bourgeoise*; as *bourgeoise*, indeed, she was. I know not what of harmony pervaded her whole person; and yet her face offered contrast, too: its features were by no means such as are usually seen in conjunction with a complexion of such blended freshness and repose: their outline was stern; her forehead was high but narrow; it expressed capacity and some benevolence, but no expanse; nor did her peaceful yet watchful eye ever know the fire which is kindled in the heart or the softness which flows thence. Her mouth was hard: it could be a little grim; her lips were thin» [2: 134].

Как видно из примера, портрет у Ш. Бронте одновременно раскрывает особенности внешнего облика героя и его характера. Через отдельные черты внешности – выражение глаз, лоб, улыбку, губы – Ш. Бронте выявляет внутреннее содержание образа. Мадам Бек внешне всегда благожелательна, но на самом деле она хитрая, вероломная, жестокая и вместе с тем деловая дама, «она установила в пансионе режим слезки и доносов, обысков и ночных досмотров, что дало повод сравнить ее с Игнасио Лойолой, знаменитым инквизитором» [3: 211].

Портретные характеристики в романе Ш. Бронте достаточно детализированы, писательница говорит о цвете волос, глаз, особенностях в очертаниях губ, лба, носа; о росте, фигуре героя. Описание внешности не сконцентрировано где-то в одном месте романа, например, в начале, при первом знакомстве с персонажем, но рассеяно по всему тексту. В результате создается целостный, исчерпывающий портрет героя, и читатель может точно представить себе его внешний облик.

Внешность героев у Ш. Бронте несет огромную смысловую нагрузку, в отличие от Дж. Остен, в романах которой она не играет сколько-либо существенного значения для понимания авторского представления о человеке, о соотношении в нем внутреннего и внешнего. Портретная характеристика в романе «Городок» служит для противопоставления видимости и сущности. Ш. Бронте одна из первых через литературные образы выражает мысль о несоответствии внешности внутреннему содержанию: красивый человек не всегда добр и благороден, а некрасивый необязательно жестокий злодей. Эффектные, яркие красавицы у Ш. Бронте жестокосердны, лицемерны и эгоистичны (Джиневра Фэншо), а невзрачные герои, обделенные внешней красотой, обладают внутренней красотой и душевной щедростью, как, например, Люси Сноу или Поль Эманюэль – внешне некрасивый он отличается добрым, отзывчивым сердцем, преданностью, умением искренне любить. Попытка сочетания внешней и внутренней красоты проступает в образе Полины Хоум де Бассомпьер. Однако она не выглядит идеальной в трактовке Ш. Бронте, так как при всей своей нежности, она довольно эгоистична и порой лишена чуткости, внимание ее всецело сосредоточено на собственной личности и жизненном благополучии.

В романе «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» Энн Бронте знакомство с героем, так же как и у Шарлотты Бронте, начинается с его портретной характеристики. В описании внешнего облика Энн Бронте большое внимание уделяет глазам, именно в них она пытается уловить проявление внутреннего мира героя, раскрыв, таким образом, некоторые присущие ему черты характера. Большие, ясные, темно-серые глаза Хелен, полные чувства («fine eyes... but they were full of soul, large, clear, and nearly black – not brown, but very dark grey» [4: 48]) свидетельствуют о ее глубокой и чуткой душе; непоэтичные и бездушные глаза Джейн Уилсон («eyes clear hazel, quick and penetrating, but entirely destitute of poetry or feeling» [4: 11]) говорят о ее черствости.

Вместе с тем необходимо отметить, что Энн Бронте интересуется и просто внешностью действующих лиц, иногда она описывает лицо героя без каких-либо проникновений в его характер. Так подается портретная характеристика Розы, сестры Гилберта, лорда Лоборо и его жены Аннабеллы, сына и мужа Хелен и некоторых других, главным образом, второстепенных героев.

Портретные характеристики у Энн Бронте не рассыпаны по всему тексту романа, как у Шарлотты Бронте, а даются при первом появлении героя на страницах произведения. Портреты всех действующих лиц, связанных с Гилбертом Маркхемом (Розы, Элизы и Мэри Миллуорд, Джейн Уилсон и других), содержатся уже в первой главе романа, и на протяжении всего повествования Энн Бронте их не уточняет и не дополняет.

Писательница использует прием семейного ансамблевого портрета, т.е. дает описание всех членов семьи сразу (семьи Миллуордов, Уилсонов).

Портреты созданные Энн Бронте очень детализированы, читатель получает представление не только о внешности героя (цвете глаз, волос, особенностях телосложения, чертах лица), его возрасте, но и о его походке, голосе, одежде, манерах, привычках, вкусах, поведении, принципах и т.д. В таком ключе, например, выдержано описание священника Миллуорда. Это свидетельствует о том, что портрет в романе Энн Бронте является важным этапом в постижении созданного писательницей образа.

Портретные характеристики в «Грозном перевале» Эмили Бронте, в отличие от портретов героев в романах ее сестер, довольно краткие.

В портретах действующих лиц у Эмили Бронте огромное значение принадлежит глазам, которые выражают либо психологическое состояние героя, либо раскрывают некоторые черты его характера. Например, вот как от лица Локвуда описывается внешность Кэти-младшей, когда она впервые вводится в действие: «*She was slender, and apparently scarcely past girlhood: an admirable form, and the most exquisite little face that I have ever had the pleasure of beholding; small features, very fair; flaxen ringlets, or rather golden, hanging loose on her delicate neck; and eyes, had they been agreeable in expression, that would have been irresistible: fortunately for my susceptible heart, the only sentiment they evinced hovered between scorn and a kind of desperation, singularly unnatural to be detected there*» [5: 25].

В данном случае глаза Кэти передают ее психологическое состояние – подавленность, безнадежность, ненависть ко всем окружающим, замкнутость, которые она испытывает, живя в доме Хитклифа. Рассказ Нелли Дин дает возможность понять, что причиной такого состояния Кэти являются унижение, жестокость, одиночество, моральные и физические страдания.

В портрете Эдгара Линтона глаза отражают особенности его характера и душевного склада в целом – меланхоличность, спокойствие и, как замечает Нелли Дин, нехватку «живости»: «*The long light hair curled slightly on the temples; the eyes were large and serious; the figure almost too graceful*» [5: 68].

Таким образом, ключевым элементом в портретной характеристике персонажа у Эмили и Энн Бронте являются глаза, они становятся зеркалом души героев.

Портреты действующих лиц в романе Эмили Бронте, как и у Энн Бронте, нельзя назвать психологическими на фоне портретных зарисовок Ш. Бронте в романе «Городок». У Эмили и Энн Бронте не столько портрет служит для раскрытия характера героя, сколько его слова, поведение, поступки.

Портретные характеристики в романах Дж. Остен и сестер Бронте служат также для передачи эмоционального состояния героя в определенные минуты его жизни. Однако портреты такого рода имеют свои особенности в романах рассматриваемых писательниц.

Дж. Остен ограничивается только ремарками по поводу того, что меняется цвет лица героев: они либо краснеют («blushed», «coloured», «looked red», «colour increased»), либо бледнеют («looked white», «his complexion became pale with anger», «looked a little paler than usual»).

В романе Ш. Бронте «Городок» портреты, отражающие психологическое состояние героев, являются весьма пространными и детальными, в то время как у Энн Бронте они отличаются краткостью и вниманием писательницы к сиюминутным мимическим выражениям, по которым герои могут судить не только о чувствах, но и о мыслях друг друга. Например, взгляд Харгрейва, когда он садится играть в шахматы с Хелен, говорит ей, что он подразумевает под этой игрой нечто большее и вкладывает определенный смысл в ее поражение: «He fixed his eyes upon me with a glance I did not like – keen, crafty, bold, and almost impudent; already half triumphant in his anticipated success» [4: 233]. Таким образом, мимика в романе Энн Бронте становится невербальным средством общения между действующими лицами.

Внимание к мимике делает портретные характеристики Энн Бронте драматургическими, поскольку важно видеть выражение лица героев, которое является информативным в плане выражения не только чувств, но и тайных мыслей.

Особенность портретных характеристик в романе Эмили Бронте заключается в том, что писательница дает портреты двух героев в сопоставлении, в сравнении. Таким способом подаются портреты Хитклифа и Эдгара, Линтона (сына Изабеллы и Хитклифа) и Эдгара, Линтона и Кэти (дочери Кэтрин Эрншо и Эдгара Линтона), Кэти и ее матери, Линтона и его матери, Изабеллы. Например, Нелли Дин отмечает контраст во внешности Эдгара и Хитклифа: черные густые брови Хитклифа, под которыми «схоронились» «пара черных бесенят» и синие глаза Эдгара, черточки между бровями у Хитклифа и гладкий лоб у Эдгара. За счет приема противопоставления и контраста Эмили Бронте раскрывает принципиально противоположные характеры. Для Эдгара характерны мягкость и некоторая инфантильность, что проявляется и в его внешности, Хитклиф – это сильный, решительный и властный мужчина.

Сравнительный анализ портретных характеристик в романах Дж. Остен и сестер Бронте позволяет сделать следующие выводы. Дж. Остен, в отличие от сестер Бронте, не использует портрет для того, чтобы дать представление о внешности персонажей, так как для писательницы важнее характер. Сестры Бронте достаточно детально описывают внешний облик героя, создавая реальный, зримый образ. Портреты действующих лиц у Бронте служат для раскрытия характера героя, его натуры, т. е. являются психологическими. С помощью портретных зарисовок в романах сестер Бронте передается эмоционально-душевное состояние действующих лиц. Дж. Остен практически не использует портрет в данной функции.

В романах каждой из писательниц портрет имеет ряд особенностей как с функциональной, так и с изобразительной точки зрения. В романе Ш. Бронте он служит для выражения авторской мысли о несоответствии внешности человека его внутреннему содержанию. Дж. Остен и Энн Бронте прибегают к ансамблевому портрету. Эмили Бронте, давая описания внешности героев, использует прием сопоставления и контраста, с помощью которого писательница противопоставляет характеры действующих лиц. В романе Энн Бронте мимика выступает не только в качестве способа передачи эмоционального, внутреннего состояния героев, но и как невербальное средство общения между ними. Сестры Бронте, особенно Шарлотта Бронте, проявили себя как мастера психологического портрета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Austen J. *Pride and Prejudice*. – Penguin Books, 1994. – 300 p.
2. Bronte Ch. *Villette*. – Penguin Books, 1985. – 623 p.
3. Дружинина А. А. Сестры Бронте // История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н. А. Соловьевой. – 2-ое издание. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 197 – 226.
4. Bronte E. *The Tenant of Wildfell Hall* // *The Tenant of Wildfell Hall*. Agnes Grey. – L.: Everyman's Library, 1963. – P. 3 – 389.
5. Bronte E. *Wuthering Heights*. – Penguin Books, 1994. – 280 p.

УДК 921.112.2 (436)

Ковальова Я. В.
(Дніпропетровськ, Україна)

НОВАТОРСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ПРОЦЕСІ МОДЕЛЮВАННЯ АВТОРСЬКОГО МІТУ Е. КАНЕТТИ

У статті розглядаються особливості міфопоетичного світосприйняття австрійського письменника Е. Канетти, на матеріалі автобіографічної трилогії досліджуються провідні риси канеттівського міту.

Ключові слова: приватний міф, метаморфоза, феномен мови, образ сліду.

В статье рассматриваются особенности мифопоэтического мировосприятия австрийского писателя Э. Канетти, на материале автобиографической трилогии изучаются основные черты канеттевского мифа.

Ключевые слова: индивидуальный миф, метаморфоза, феномен языка, образ следа.

The article deals with the specialties of the myth-poetical interpretation of the world by Austrian writer E. Canetti, the leading features of Canetti's myth are investigated on the material of his autobiographical trilogy.

Key words: private myth, metamorphosis, phenomenon of the language, the image of the vestige.

Звернення до поетики авторського міту Е. Канетти є актуальним та своєчасним, бо пов'язане з теоретичним колом питань про сутність австрійської традиційності в літературі і торкається проблем глибинних витоків духовних пошуків майстрів слів сучасності. Відомо, що уявлення про сутність міту в сучасній літературознавській науці означено багатьма вимірами. Але усталеним є положення, що поява поняття про сучасний міт зумовлена протистоянням митців раціональному та науковому методам, на які переважно спираються в своїх онтологічних пошуках вчені-філософи. В умовах мінливості сенсу суб'єктивного, соціального, політичного життя людини свідомість «чогось триваючого, ... понад часової сучасності» (М. Зубрицька) набуває актуальності, втілюється в нових художніх формах, серед яких, безумовно, плідною уявляється «міт».

Наукове вивчення автобіографічної трилогії австрійського письменника Е. Канетти надає багатий матеріал для поширення існуючих уявлень про процес ремітологізації в сучасній літературі взагалі, відстоює самоцінність національних особливостей реалізації міту, відкриває нові горизонти та перспективи щодо розуміння неомітологічного світосприйняття.

Неомітологічному аспекту в творчості Е. Канетті присвячене досить обмежене коло наукових досліджень. Письменницька персоналія митця приваблювала науковців більш соціологічними, антропологічними та фантастичними знахідками. Теорія канеттівського міту, вперше проявлена в контексті сенсаційного «габсбургського міту» відомого вченого Клаудіо Марріса, отримує офіційний статус, але з іншим вектором досліджень, під пером Клауса-Петера Цеппа [«Приватний міт та міраж: мітологічний концепт в творчості Е. Канетті» 1990]. Багата науковими знахідками монографія К.-П. Цеппа посилається на есе та на соціологічний труд австрійського письменника «Маса та влада» 1960, тоді, як на наш погляд, саме в автобіографічних оповіданнях Е. Канетті міт відкривається як «дійсний аспект реальності», відтворюється як суттєвий образ «людської одиничності», справжнє духовне життя якої – переконує нас австрійський письменник – відбудовується за структурою мітологічного поняття «метаморфози».

Досвід австрійського автобіографа Е. Канетті у контексті вивчення сучасного міту зв'язаний з народженням тенденції, яку сам автор спробував пояснити через поняття «Приватного міту» (Privatmythos). Запровадження феноменологічного методу для розуміння взаємовідносин «мікрокосмос – макрокосмос» відбувається у тісному зв'язку з мовною самореалізацією героя мемуарів, що визначає специфічний аспект сучасного міту – «мовний», актуальність якого безперечна.

Канеттівський міт, визначений як «духовна структура», що ідентифікує особистість (К.-П. Цепп), зумовлює специфічні форми самовираження письменника: утворення постійних суб'єктивних понять, що базуються на чуттєвому й фізичному рівнях світосприйняття, балансування між принципами «постійного» та «мінливого» в визначенні внутрішнього простору індивідуума.

Наприкінці ХХ ст. австрієць Е. Канетті звертається до наскрізної для епохи проблеми розладу між внутрішнім та зовнішнім досвідом сучасної людини в ситуації «множини всесвітів, що розпалися» [1: 41]. Своєрідною моделлю світу «роз палого» на сторінках мемуарної трилогії становить образ Берліну, в якому автор з притаманною йому схильністю до гротескного перетворення емпіричної реальності (ми маємо на увазі зображення індивідуального досвіду персонажів, наприклад, фігур роману «Засліплення»), досягає емоційно позначеного філософського узагальнення в відображенні суті довоколишньої дійсності. Спостерігаючи «зростаючу» за визначенням есеїста Канетті реальність життя в мистецьких колах столиці Німеччини, оповідач зосереджує погляд на поверховому сприйнятті співрозмовниками один одного («Ob sie ihn verstanden, blieb fraglich, er verschaffte sich Gehör, es schien ihn nicht zu stören, dass andere sich auf andere Weise Gehör verschafften» [2: 280]), на процесі гальмування та збагачення спілкування іменами («...der Spaß bestand darin, dass man nie wissen konnte, welcher Name als nächster kommen würde...» [2: 281]). Знецінення власного імені поступово поєднується для збуреного героя з втрагою власного місця кожною окремою річчю, яка включена в «центрифугальний» рух: «...sie strebten auseinander, mit größter Geschwindigkeit voneinander weg» [2: 294]. Через яскраву образність автор мемуарів подає чіткий задум щодо подолання «світового хаосу»: «...wie in einem Urwald..., jedes Gewächs vom anderen zu lösen, ohne es zu beschädigen und zu zerstören, weiterwachsen zu lassen» [2: 295]. Обраний метод упорядкування висвітлює мітологічний образ мислення австрійського письменника – «дістати найпершого руху життя, найперших кроків в між людських стосунках, але не через логічні конструкції мислення, а чуттєво сприйняття первісних ситуацій досвіду...» [3: 74].

На пошуки первісних мітів людства спрямовані антропологічні та соціологічні дослідження письменника Е. Канетті, які за глобальністю та універсальністю вимог авс-

трійського автора відносяться науковцями-германістами до галузі сучасної утопії. Відбудова власних пра-історій в просторах власного життя на сторінках автобіографічної трилогії «Врятований язик» (1975), «Смолюкип в усі» (1980), «Перемигування» (1985) уявляється розбудовою цілком реального міту, де знаходять поєднання не тільки «logos» і «mythos», а й «дійсність» та «мислення» [3: 73]. Австрійський майстер слова «відкрив тенденцію, яку спробував пояснити через поняття «Privatmythos» [1: 138]. Зміст індивідуального міту наповнюється казками, історіями, оповіданнями, враженнями, переживаннями, що становлять «стрижень» (Stachel) кожної окремої людської одиничності, «його мрію, яка його веде і відрізняє від інших людей» [1: 42].

Найважливішими складовими частинами канеттівського міту постають індивідуально трансформовані образи провінційного болгарського містечка Рушук – батьківщини австрійського письменника. Обмежене для маленького героя подвір'я батьківського дома перевтілюється в спогадах оповідача на місто майже театралізованих дій, де приймають участь по справжньому міфологічно змальовані героєм істоти – вовки, цигани, біженець, комета Галлея, пожежа. Для митця Канетті найголовнішим вважається збереження фізіономічних образів (das Kostbarste) минулого, тобто останнього непорушного іства образів в їх постійному наповненні, не підвладному будь-якому сигніфікативному аналізу, не змінливій сутності «... ein letzter Kern, dessen Zerstörung ein Einverständnis mit dem Tod bedeuten würde» [4: 19]. В майже шанобливому, побожному відношенні до спогадів («Ich verneige mich vor der Erinnerung» [2: 288]) мемуарист Канетті стверджує поняття про Цілісність (die Einheit) як основу існування індивідуума. Модерністичні пошуки вчителів Канетті – Музіля, Броха, Кафки, щодо «точок опори» людини в «вакуумі цінностей», письменник кінця ХХ ст. повертає обличчям до самої людини, до джерел її індивідуальної культури.

Процес самовизначення головного героя на сторінках мемуарів відбувається в мові та завдяки мові. У «самих ранніх спогадах» період засвоєння мови парадоксальним образом поєднується з мовним табу [4: 9], страх перед можливим усуненням оповідача від пізнання тайн шрифту через жажливий замах на кузену перетворюється на табу вбивства [4: 44], визволення молодого героя від «хаосу зла, ненависті, духовної обмеженості» здійснюється через їх артикуляцію в словесній оболонці [2: 144]. Автобіограф Канетті відмовляється від чіткої інтерпретації подій, сприяє розумінню глибинності, яка криється за переплетінням фактів, намагаючись вислизнути від раціональної оцінки.

Оповідач лише пропонує наближення до істин тим, що переміщується в галузь чутевих можливостей людини. Так виникає феномен канеттівської мови – понад активна та рефлексивно усвідомлена автором участь у формуванні особистих «інтимних» відношень оповідача до довколишньої дійсності. З'являється мова молитов, яку маленький хлопчик майже не розуміє, але яка духовно поєднує його з життям рушуківської родини [4: 35]; герой диференціює німецьку як таємну мову батьків, як інтелектуальний і духовний зв'язок з матір'ю [4: 102], як мову письменницької діяльності, тобто особистісної самореалізації в світі. За висловом австрійського майстра слова, «нема тієї діяльності людини, яку б неможна було передати в мові» [5: 7]. У просторах австрійської літератури Канетті втілює у життя мрію своїх попередників про «безпосередність, цілісність, первісність та автентичність» слова. Особливі мітологічні семантичні «шлейфи» слів в мовній картині світу автора мемуарів формують уявлення про слово – «не річ, а вічно рухомий, вічно мінливий медіум діалогічного спілкування» [6: 129].

Персонажі ранніх п'єс та славетного роману страждали на відсутність мовної культури в канеттівському розумінні, вони зазнали духовну кризу і, водночас, були приречені на біологічну загибель. Головний герой автобіографії обстежує потаємні закутки

в лабіринті свого минулого та знаходить вербальне визначення для майже кожного свого відчуття. Автор вистроєє зображення на безпосередньому, «скандальному» тілесно-чуттєвому його сприйнятті, мов би перетворюючи традиційні для людини переживання у форму окремого феномену. Зазнавши різноманітний духовний досвід саме як тілесне розширення (am eigenen Körper), – табу вбивства, прокляття, почуття страху, вплив на індивідуума маси, герой засвоює «досвід» як «почуття тілесного поширення» [4: 326] вважає переживання «експансію» у внутрішній «головній якості людини» [2: 295]. Тема необмеженості духовного простору започатковується в англійських спогадах письменника з приводу читання книжок, подарованих батьком, вражає в неймовірній історії про інваліда Марека, переконує у зв'язку з образом Зонне. Завдяки можливості автобіографічного героя бути відкритим до людей і довоколишньої дійсності стає зрозумілим ствердження австрійцем Канетті структури мітологічної метаморфози як ґрунтованого принципу відбудови сучасної дійсності, в чому і полягає, на нашу думку, новаторство австрійського майстра слова.

Досліджуючи первісні культури людства, Е. Канетті, як відомо, зосереджується на феномені «перевтілення», який надавав чоловіку племені можливість подолати звіра та зберегти своє життя. Антропологічні знахідки формують позицію Канетті-письменника, який зробив спробу «дешифрувати» соціальні відносини в сучаснім суспільстві за допомогою кодів примітивних стосунків, прихованих «багатівковими пластами культури» [7: 6]. В ранніх спогадах маленький хлопчик доводить собі свою змогу протистояти незбагненим для нього відносинам між батьками, які спілкуються незрозумілою німецькою мовою, тим, що підстроєє свій голос під батька і, тим самим, збентежує матір [4: 38]. Досвід перевтілення продовжує набувати ідентифікаційної суттєвості в вимірах духовного простору головного героя. Про це свідчить «багатоперсонна структура свідомості» оповідача – його духовну субстанцію складають «фігури», які походять з вечорів читання [4: 105]. Самопізнання героя через побачене на картинах Рембрандта, Брейгеля призводить до формування символічного світу, що трансформується в художні образи роману «Засліплення». Бажаної внутрішньої метаморфози автобіограф досягає в «тихих діалогах» з Вецою [2: 207], в грі «переморгування» між ним та Ганною Малер [8: 239], в довгих політичних та філософських бесідах з Зонне [8: 237]. Зразком перевтілення залишаються для автора образи акторів Карла Еберта, Людвіга Хардта. Духовний простір автобіографічного героя формується в результаті «таємних» взаємопроникнень історій, образів, символів та прямих нашарувань.

«Почуття глибокої поваги» мемуариста Канетті перед поняттям «спогади», яке протистоїть вишукуванню в автобіографічних фактах «походження, об'єктивної правди та психології» подій минулого, надає автобіографічним оповіданням мітологічного образу «сліду» [9: 27] – слідів процесу «кристалізації», тобто «згущеного творіння... , яке визначає життя» (Е. Канетті).

ЛІТЕРАТУРА

1. Zepp K.-P. Privatmythos und Wahn. Das mythopoetische Konzept im Werk von Elias Canetti. – Frankfurt/Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1990. – 265 s.
2. Canetti E. Die Fackel im Ohr. – Frankfurt/Main: Fischer, 1980. – 375 s.
3. Angelova P. Das Konzept von Geschichte und Mythos bei Elias Canetti. Die Masse und die Geschichte.- Röhrig: Universitätsverlag, 1998. – 352 s.
4. Canetti E. Die gerettete Zunge. – Frankfurt/Main: Fischer, 1975. – 344 s.

5. Павлова Н. Масса, власть и писатель. Элиас Канетти. Художественная публицистика. – М.: Прогресс, 1990. – С. 4-21.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Наука, 1963. – 470 с.
7. Timmermann H. Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canetti. – Ел. Ресурс: <http://www.geocities.com/Broadway/Stage/2452/Canetti.HTM>.
8. Canetti E. Das Augenspiel. – Frankfurt/Main: Fischer, 1985. – 308 s.
9. Schneider M. Die Krüppel und ihr symbolischer Leib. Hüter der Verwandlung. – Frankfurt/Main: Fischer, 1988. – 304 s.

УДК 82 – 1 (73)

Пікуль О. В.
(Черкаси, Україна)

МОТИВ ЧАСУ В ХРОНОТОПІ РАННІХ ТВОРІВ ДЖОНА ЕШБЕРІ

У статті аналізуються особливості філософської проблематики поетичних збірок Дж. Ешбері «Дерева» та «Клятва на тенісному корті». Доміnantні проблеми часу, пам'яті, життя, смерті розглядаються у контексті часо-просторової структури поезії. Висвітлено авторські підходи до інтерпретації категорії часу, розглядаються особливості художнього часу та художнього простору творів.

Ключові слова: *категорія часу, художній час, художній простір, хронотоп.*

The article deals with the peculiarities of problems realized in the collections «Some trees» «The tennis court oath» by John Ashbery. The dominant motives of time, life and death, memories are analyzed in the scope of space-time structure of the poetry. The approach of the poet to time interpretation, characteristics of poetic time and space are focused on.

Key words: *category of time, poetic time, poetic space, chronotop.*

Доробок американського поета-експерименталіста Джона Ешбері (1927 р. н.) складають більш ніж двадцять поетичних збірок. Окремі аспекти його творчості було висвітлено у працях американських вчених (Х. Вендлер, Д. Легман, М. Перлоф, Дж. Шонтоу). У загальному потоці публікацій розглядалися тематика поезії, проблема літературних впливів та зв'язок біографії з творчістю Джона Ешбері. Дотепер не аналізувалася детально топіко-темпоральна організація поезій автора, що підтверджує актуальність дослідження. Важливим є вивчення ознак художнього часу і художнього простору віршів для подальшого вивчення еволюції поетичної техніки.

Метою дослідження є спроба аналізу часопростору ранніх віршів Джона Ешбері (на матеріалі збірок «Дерева» (Some trees, 1956) та «Клятва на тенісному корті» (The tennis court oath, 1962 року) та виявлення мотиву часу у згаданому контексті.

Починаючи з 30-х рр. поетичний істеблішмент в особі представників «нової критики» (Аллен Тейт, Джон Кроу Ренсом, Роберт Пенн Уоррен, Клінт Брукс) розробив власні підходи до аналізу поезії. Відповідно до їх принципів, мистецтво є сферою незалежною від історичних, соціальних факторів, особистого досвіду письменника.

Незалежність від соціально-історичних умов проявилась і у тематиці творів поета-експерименталіста Джона Ешбері. Поезії, що ввійшли до збірки «Дерева», були написані протягом кінця 40-х – початку 50-х рр. В США спокійні 50-ті роки відзначались високим рівнем матеріального добробуту, економічним процвітанням країни. Для Нью-Йорку

цього часу характерні соціальні процеси, властиві країні в цілому. Попри те, що роки правління президента Ейзенхауера асоціюють з конформізмом, у них коріняться начала бунтівних тенденцій наступного десятиліття [1: 278]. До збірки «Клятва на тенісному корті» ввійшли вірші, написані поетом протягом перебування у Франції, тому американські бунтівні настрої 60-х рр. не відобразились у творах Дж. Ешбері цього періоду.

Основний тематичний напрямок поезії Джона Ешбері – філософський. Автор звертається до висвітлення проблем часу, життя-смерть, пам'яті, спогадів. Філософський-медитативний характер його віршів виключає з тематичного кола моральні, політичні, соціальні проблеми. Мотивна організація збірок сприяє створенню дисгармонійного, суперечливого світу, в якому переважають мотиви суму, смерті. Колористична гамма художнього простору також різноманітна, побудована на основі антитези (темне-світле). Спробуємо простежити реалізацію згаданої тематики у поезіях та визначити мотиви пов'язані з нею.

Тему часу автор починає розробляти на початку творчості. У поетичних медитаціях виявляємо цю тему на першому плані, оскільки вона є наскрізною. Мотив часу у контексті нечіткої фабульної основи заслуговує на комплексне дослідження. Авторський підхід до інтерпретації категорій часу та простору є різноманітним.

На лейтмотив творів може вказувати і семантика назви («Клепсидра», «Велика рахівниця»). Серед головних характеристик категорії часу, які простежуються у творчості поета є: циклічність (вірш «Білі троянди»: «Ніч і день знову починаються»), вплив на людину (вірш «Страх смерті»: «Чи є стан вільний від меж / Цих до і після»; «Скейтери»: «...чи буде майбутнє добрішим за минуле»), плинність («Скейтери»: «Він схоплює ці моменти, коли вони проходять, боячись/ Повірити у щастя...»). Час не є завжди чітко визначеним, але завжди певним чином окреслений (тепер, тоді, потім тощо).

Поезія «Іволи» (The Orioles) ґрунтується на протиставленні. Головна думка «Іволи» – ствердження повторюваності, циклічності часу. Ліричному весняному пейзажеві («цвіт яблунь, залитий місячним сивом») протиставляється жаж і відроза, що виникає в душі героя. Тут з мотивом часу пов'язані переживання героя. Марковані назвами «Еклоги» та «Пасторалі», вірші не виправдовують читацьких очікувань жанрових домінант безтурботного життя, мальовничих пейзажів сільської місцевості. В основі сюжету – переживання. Вірш «Еклога» має форму діалогу між персонажами Кадді та Коліном про переживання одного з них. Часова організація не виходить за межі одного моменту (тут і зараз). Пейзаж окреслений тут побіжно («land of whistling goats»).

Інші мотиви збірок – переживання, трагедії, смерті. Мотив смерті з'являється в поезіях «Ілюстрація», «Вірш», «Пантум», «І ви знаєте». Урбаністичний та сільський пейзажі Ешбері пронизані асоціаціями суму, туги, розчарування, загибелі.

У збірках автор звертається до проблем онтології та світогляду. Тому одним із мотивів добірок є будова світу, авторська проекція власного світобачення. У часо-просторовій структурі поезії «Хаос» (Chaos) розробляється питання організації світу як єдності або протиставлення добра і зла, чорного та білого. Незважаючи на маркований назвою мотив неупорядкованості, навколишній світ постає досить визначеним. Персоніфікована картина природи («річка говорить з землею, що не спить») з елегійною тональністю («повітря повільно спустилося на ставок», «блакитне дзеркало засвітилось») змінюється сумним пейзажем («чорний пляж»). У поезії спостерігаємо мотив смерті (чорне) протиставлений до яскравої природи (біле), мотив постійної зміни всього навколишнього. Але життя продовжується і річка продовжує свій рух.

Творчість Джона Ешбері відзначається колажністю, поєднанням негомогенних еле-

ментів. Поезії Ешбері характеризують різні підходи до сприйняття світу, простору та часу. Цим пояснюються різні підходи до трактування просторово-часового континууму поезій, існування його у розімкнутому та зімкнутому видах. При цьому зміна характеру континууму відбувається миттєво і в межах одного твору. Вірш «Думки про молоду дівчину» (Thoughts of a young girl) ввійшов до досить експериментальної збірки 1962 року «Клятва на тенісному корті». Простір героя спочатку обмежений фортецею, з якої він пише листа. Простір, що оточує героя є продуктом його ж уяви, а не об'єктивним відображенням існуючої реальності, навіть не світу поданого через призму авторського світобачення. Неосяжні та абстрактні повітря і світ набувають для нього реального вигляду, про що він зізнається у листі:

*I only slipped on the cake of the soap of air
And drowned in the bathtub of the world!* [3: 14].

Інший підхід до зображення простору знаходимо у секстині «Вірш», де простір набуває вертикального виміру завдяки елементам, якими він визначається (дорога, вершина, небо).

Простір, створений у вірші «Інструкція з використання» (Instruction manual), є вигаданим ліричним героєм. Вірш зображує уявну мандрівку до Гвадалахари героя, якому набридло працювати в офісі над складанням інструкції з використання нового металу. Поезія є одєю силі уяви, що уможливило картини прекрасного, світлого місця, де оркестр грає «Шехерезаду» Римського-Корсакова. Колористична гамма (рожеві, блакитні, білі відтінки) створює веселий настрій. Всі, кого герой зустрічає там, сповнені кохання. Очевидним є ставлення ліричного героя до міста мрії як символічного простору творчої свободи. Алегоричне місто є місцем для втечі від реальності, до якої прагне ліричний герой. Бажання втечі близьке авторові. В інтерв'ю 1984 року Джон Ешбері писав, що створення поезії для нього є засобом ескапізму [4: 11].

Специфіка авторської стильової домінанти полягає у «розширенні» меж сьогодення. Для героя час призупиняється, проєктована на відрізок часу мрія (зустрічі на вулиці, короткі історії кожного з перехожих, візит до старої жінки) «вміщена» у короткочасному, миттєвому маренні. На жаль, у вигаданому просторі й часі не можна залишитись. На прощання герой дивиться на місто з висоти башти, згадуючи все, що побачив:

*We have seen young love, married love and the love of an aged mother for her son.
We have heard the music, tasted the drinks, and looked at colored houses.
What more is there to do, except stay? And that we cannot do.
And as a last breeze freshens the top of the weathered old tower, I turn my gaze
Back to the instruction manual which has made me dream of Guadalajara?*² [5: 5].

Зумисна гіперболізація привабливості уявного міста подекуди межує з пародією на ідилію. Саме таким чином підкреслюється нереальний характер міста Гвадалахара як протиставлення сірому офісу.

Джон Ешбері намагався уникнути біографічності у власних творах, адже досвід читача цікавить його більше ніж власне життя [4: 10-11]. Попри це помічаємо реальне біографічне підґрунтя у згаданих поезії. На час її написання саме в офісі видавництва

1 Я просто послизнувся на милі повітря // І втопився у ванній світу. (Тут і надалі переклад наш. – О. П.)

2 Ми бачили кохання молодих, кохання одружених, кохання літньої матері до сина/ Ми чули музику, куштували напої, бачили кольорові будинки./ Що ще ми можемо зробити тут, крім залишитись? Але ми не можемо./ І коли останній бриз освіжає вивитрену верхівку башти, Я звертаю свій погляд/ На інструктаж, що спонукав мене до мрій про Гвадалахару.

«МакГроу-Хіл» автор проводив значну частину свого часу. Про подорож будь-куди він міг тільки мріяти, зважаючи на тяжке матеріальне становище.

Джон Шоптоу пропонує застосувати біографічний підхід для «розшифрування» сюжетних ліній поезій автора. Наприклад, сюжет вірша «Залишаючи станцію Атока» (Leaving the Atocha station) він пояснює враженнями поета від поїздки до Мадриду з Френком О'Харою. Подібний «біографічний» підхід можна застосувати і до вірша «Вони мріють тільки про Америку» (They dream only of America). Провівши певний час у Франції, поет збирався повернутись на Батьківщину, тоді ж влітку 1957 року було написано поезію [6: 65-66].

З точки зору темпорального характеру події, описані поетом (марення, уявні подорожі, спогади) відбуваються у теперішньому часі завдяки його розподілу на реальне (місто, вулиці, офіс) та уявне (Гвадалахара). Незвичайним є підхід автора до зображення марення не у вигляді ретроспекції, а за допомогою розшарування теперішнього. Симультанність подій теперішнього підкреслюється і на синтаксичному рівні.

Час не рухається потоком, він застиглий. Описаний момент реального часу уповільнюється, призупиняється у сприйнятті ліричного суб'єкта. В 1967 році Кеннет Кох, аналізуючи ранні твори Ешбері, підкреслює, що поет «зайнятий проблемою втілення поетичного часу» [2: 95]. Ешбері намагається зобразити відчуття часу, емоцію, а не описати їх. З точки зору проблематики, лірика Ешбері охоплює те, що намагалася охопити лірика вже давно – кристалізацію певного моменту часу.

Хронотоп поезії зімкнутий: перераховані події відбуваються у теперішньому у межах уяви ліричного героя. Магістральна сюжетна лінія спрямована на змалювання основної ідеї твору – спроби автора зобразити безмежну силу уяви, спогадів.

Варто зауважити, що поряд з мотивом уяви важливе місце посідає мотив спогадів, пам'яті. Вірш «Портрет малого Дж. Е. серед квітів» («The picture of little J.A. in the prospect of flowers») звертається до спогадів. Біографічний час відображений у ній через ретроспекцію – дитячі спогади автора, ерудованої людини:

*Yet I cannot escape the picture
Of my small self in that bank of flowers:
My head among the blazing phlox
Seemed a pale a gigantic fungus* 3 [5: 12].

Наведений уривок вірша зображає уявне «фото» ліричного героя в дитинстві. Пам'ять повертає спогади в теперішній час за допомогою часової формули: теперішнє (що має своє минуле й майбутнє) – минуле (що стає теперішнім у спогадах ліричного героя). Змальовуючи себе з величезною головою, поет натякає на власні розумові здібності, оскільки з дитинства Дж. Ешбері відзначався значним розумовим потенціалом. Майже всі представники Нью-Йоркської школи (Дж. Ешбері, Фр. О'Хара, Дж. Скайлер, К. Кок, Б. Гест) навчалися у Гарварді, тому їх називали інтелектуальною групою.

Об'ємні асоціації, зображення думок укрупненням планом, звернення до проблеми пам'яті, досвіду уподібнює поезію Ешбері з методом «потоку свідомості».

Тематика творів та домінуючі топоси визначають характер, специфіку літературної групи. Поетів Нью-Йоркської школи поезії часто називають урбаністами (О. Ветрова, Дж. Саймон). Хоча варто зазначити, що топос міста не є поширеним у поезіях Джона Ешбері. У першій збірці спостерігаємо образ міста у віршах «Інструкція з використання» та «Ілюстрація». У прешому топос міста асоціюється з сірою робочою рутинною та трагедією.

3 Так, я не можу уникнути зображення/ Себе, ще дитиною серед квітів / Моя голова серед яскравих флоксів/ Здаючись собі блідим, величезним грибом.

У другому головною ідеєю є згубний вплив міста на людину. «Ілюстрація» (Illustration) розповідає про трагедію – самогубство дівчини. Вона сидить на карнизі, над містом і збирається стрибнути з вікна. Вона розчарована тим, що не може рухатися «фігурально, як хвилі пестять безтурботний берег». Тут місто постає у двох планах – реальному та надреальному:

*A novice was sitting on a cornice
High over the city. Angels
Combined their prayers with those
Of the police, begging her to come off⁴ [5: 17].*

На відміну від топосу міста, створеного поезією Ешбері, топос міста іншого представника Нью-Йоркської школи Френка О'Хари набуває другого характеру – місто є тлом подій, середовищем існування ліричного героя. У другій половині XX століття розмовна, урбаністична поезія вулиць стала характерною для Нью-Йорка.

«Обідні поезії» О'Хари описують події, що відбуваються протягом однієї обідньої перерви. Індивідуальний стиль Френка О'Хари (поезії типу «I do this, I do that») передбачав художнє відтворення щоденного міського життя розмовною мовою. Темою цих поезій слугували телефонні дзвінки друзів, зустрічі на вулиці, герої мультфільмів, джаз, плітки про життя зірок, новини, вечірки, іронічний гумор, пов'язаний з гомосексуальністю тощо. Все те, що ігнорували та заперечували в поезії академічні поети, могло стати «об'єктом» творчості поетів Нью-Йоркської школи. Вірш Френка О'Хари «День, коли не стало Леді День» присвячений джазовій співачці Біллі Холідей. Його назва походить від імені Леді День (Lady Day), так називали співачку. Ліричний герой розповідає про звичайні, повсякденні події: купити вірші Верлена, сигарети. Реальність того, що відображає твір, підкреслюється наявністю великої кількості власних назв: географічних, імен, установ, а також календарним часом («зараз 12: 20, три дні після Дня взяття Бастилії, 1959 рік»). Нью-Йорк та життя в ньому надихали поета так само, як поетів-романтиків надихала природа. Рядки вірша «Медитації у випадку крайньої необхідності» («Meditations in emergency») з однойменної збірки доводять ставлення поета до міста. Він просто не уявляє свого життя без мегаполіса, насолоди від природи, якщо поблизу немає метро. Вірші Френка О'Хари створюють широку панораму міського життя на відміну від функції образу міста у творах Ешбері. Точність у стилізованих домінанті О'Хари є протилежною часовій невизначеності в поезіях Ешбері.

Поезія Нью-Йоркської школи (а надто Джона Ешбері) відноситься до «важкої», незрозумілої. Вірші Дж. Ешбері в основному не мають рими, чіткої фабульної структури і перегукуються із сучасним авангардним мистецтвом.

Проекція особистісної позиції слугує елементом авторської суб'єктивності, відображаючись у часопросторі. Художній час і простір сприяють вираженню авторської позиції, виражають світовідчуття. Простір може бути розімкнутим, неосяжним та обмеженим (вагон, товарний вагон, авто, кімната). Він може розгортатися у вертикальному вимірі (дорога – вулиця – небо). Часо-просторова організація поезій не відображає широкої панорами міського життя поета (на відміну від поезій Фр. О'Хари). Особливу функцію виконує топос міста: він наголошує на чіткій регламентованості життя, згубному впливі рутини.

Час подій описаних у поезіях визначається, як правило декількома рисами (тієї ночі, ці дні, одного разу, одного ранку, влітку, наступного дня). Аналіз поезій доводить, що час не рухається лінійним потоком і не зазнає зломів. Таким чином, категорія часу

4 Новачок сидів на карнизі// Високо над містом. Ангели // Поєднали їх молитви з молитвами // Поліції, благаючи її зійти.

в поезії Джона Ешбері не набуває сюжетно-композиційного значення і реалізується в суб'єктивному та нереальному (або надреальному) вимірах. Особливість поетики Ешбері у намаганнях втілити «кристалізацію», застиглий момент часу – він таким чином стає багатовимірною категорією. Поет вдається до технік ретроспекції та проспекції, але шляхом розшарування теперішнього моменту. На перший план виходить наративний час, послідовність подій та їх організація не відіграють жодної ролі.

В цій статті ми зосередили увагу на часо-просторовій організації та аналізі лейтмотиву часу в ранніх творах Дж. Ешбері. Масштабність і неординарність поетичного хронотопу надають можливості для подальших розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вайнбергер Э. Американская поэзия с 1950 года, краткий обзор // Урал. – 1993. – № 10. – С. 275 -289.
2. Longebach J. John Ashbery's individual talent.// Modern Poetry after Modernism. – New York: Oxford University Press, 1997. – P. 87-104.
3. Ashbery J. The Tennis court oath. – Wesleyan University Press, 1977. – 94 p.
4. Interview with John Ashbery.// American poetry observed, poets on their work. Ed. by Joe D.Bellamy. – University of Illinois press, 1984. – P. 9-21.
5. Ashbery J. Selected poems. – Penguin books, 1986. – 368 p.
6. Shoptaw J. Private Investigations: The Tennis Court Oath //On the Outside Looking Out: John Ashbery's Poetry. – Cambridge: Harvard University Press, 1995. – P. 42-74.

УДК 821.162.4'09

*Бабота Любця
(Пряшів, Словаччина)*

УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА ЧЕХОСЛОВАЧЧИНИ В МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД (творчість В. Гренджі-Донського, І. Невицької та Зореслава)

Стаття присвячена творчості трьох українських письменників міжвоєнного періоду в Чехословаччині – Василя Гренджі-Донського, Ірини Невицької та Зореслава, творчість яких виникла на окраїні української етнічної території. Поєднана зв'язками з українською літературою інших областей (протягом історії іноді набували інтенсивності, іноді підупадали), але адміністративно та політично відірвана від основного суспільного спрямування і культурного розвитку в Україні, здобула, протягом століть, і під впливом безпосередніх сусідів, специфічні риси, якими відрізнялася від матерної літератури. Творчість письменників була спрямована, в першу чергу, на підвищення національного самоусвідомлення місцевого населення. Мету письменників підтримали своєю творчістю також Василь Пачовський та Марійка Підгірянка, які протягом аналізованого періоду працювали на Ужгородщині.

Ключові слова: *Василь Гренджа-Донський, Ірина Невицька, Зореслав, Василь Пачовський, Марійка Підгірянка, міжвоєнний період, Чехословаччина, Підкарпатська Русь (Закарпаття), національне самоусвідомлення.*

Paper is dedicated to the works of three Ukrainian writers of the interwar period in Czechoslovakia – Vasyľ Grendža-Donskyj, Iryna Nevycka and Zoreslav. They lived and worked on the borderland of Ukrainian ethnic territory. Literature of the area was in some way connected

© Бабота Любця, 2008

with Ukrainian literature of other Ukrainian Regions (during historical development the relations were sometimes more and sometimes less intensive), but administratively and politically out of connection with cardinal social direction and cultural development in Ukraine acquired during centuries and under the influence of neighbours specific lines by which Ukrainian literature of Czechoslovakia differed from maternal literature. The works of writers were directed mostly to strengthening of national consciousness of local inhabitants. The goals of writers were supported also by Vasyľ Pačovskij and Marijka Pidhirjanka who, during the analysed period, lived and worked in Uzhhorod Region.

Key words: Vasyľ Grendža-Donskij, Iryna Nevycka, Zoreslav, Vasyľ Pačovskij, Marijka Pidhirjanka, the interwar period, Czechoslovakia, Subcarpathian Rus (Transcarpathia), national self-consciousness.

Після розпаду Австро-Угорщини в 1918 році виникло кілька нових держав, до яких належала і Чехословацька республіка. Через рік до її складу включено під назвою Підкарпатська Русь нинішню Закарпатську область України. Умови культурного розвитку місцевих українців¹, у порівнянні з попередніми періодами розвитку, набагато покращились, однак чимало питань залишилося невирішеними. Належало до них, окрім інших, і питання літературної мови, що в міжвоєнний період (і не тільки той) стало політичною проблемою, яку підсилювали різні релігійні і національні сварки. Несприятливі обставини, довготривала територіальна відірваність від інших українських земель, зумовили ізоляційний та спізнений розвиток духовного життя, що відбилося, зрозуміло, і на рівні літератури, яка в своєму розвитку набула специфічних рис.

Хоч, можливо, критика (об'єктивна наукова оцінка літературного розвитку міжвоєнного періоду почала з'являтися тільки останнім часом) не найвище оцінює естетичну вартість тогочасної літератури, її культурно-історичне значення заперечувати не можна. Очевидно, найвідомішою постаттю став **Василь Гренджа-Донський** (1897-1974), який належав до провідних постатей краю, сприяв національному самоусвідомленню українського населення, становленню й розвитку нової української літератури, утверджував ідею возз'єднання Закарпаття з Україною. Збірка його поезій «*Квіти з терням*» (1923) була першою на Закарпатті книжкою світського автора, написаною українською літературною мовою. Вступне слово до неї написав Василь Пачовський. Крім того, Гренджа-Донський був першим з-поміж місцевих письменників, який почав друкувати свої книги в Україні. Наступна збірка закарпатського поета «*Шляхом терновим*» (1924) уже була видана українським фонетичним правописом. Дітям він присвятив збірку «*Китиця квіток*» (1925), а в 1928 році в Харкові появилася збірка «*Тернові квіти полонин*».

В. Гренджа-Донський був поетом, прозаїком, драматургом, публіцистом і журналістом. З самого початку діяльності провідним мотивом його творчості став мотив соціальний, але писав він і лірику інтимного плану. Чимало його поезій наближають наболілі проблеми тогочася – поет звернув увагу на злиденне життя простого народу, на революційну боротьбу, страйк робітників, чи на революційний настрій населення, коли ухвалювалося возз'єднання Закарпаття з Україною. Майстерність поета зростала, його вірші ставали дедалі досконалішими, багатшими ритмо-мелодичними і образними засобами.

З початку 30-х років ХХ століття помітно змінюється характер творчості письменника. Революційний пафос його поезії спадає і він більше уваги починає приділяти минулому,

1 Заселяють територію Пряшівщини в Словаччині і Закарпаття. В ході історії їх називали по-різному – руснаками, рутенами, карпаторосами, угроросами, угорськими українцями, підкарпатськими русинами, русинами-українцями тощо.

збирає фольклор. В 1923 році пише історичну поему «Князь Лаборець» – про найвідомішу постать закарпатської історії, яка оберігала руську територію від іноземних загарбників². В останній довоєнній поетичній збірці «Тобі, рідний краю» (1936) В. Гренджа-Донський переважно опрацьовує народні перекази та повір'я і продовжує роботу над раніше розпочатим епосом «За волю Срібної Землі» (за народною традицією Закарпаття мало назву Срібна Земля). В іншій великій поемі «Червона скала» (1930, 1938) поет звернувся до відтворення історичного минулого краю. Сюжетною основою твору послужив народний переказ про Хустський замок за часів татарської навали в XIII столітті. Провідною ідеєю поеми стала ідея єдності всіх руських земель. Твір захоплює зовнішньою фабулою, щирим ліризмом, народнопісенною образністю, широкими батальними сценами й колоритним пейзажем. Тему оборони Хустського замку, на цей раз від турецьких нападників у XVI столітті, порушує письменник у драматичному творі «Останній бій» (1930).

Щодо прозової спадщини В. Гренджі-Донського, в ній порушені подібні проблеми, як і в його поетичній творчості. Для шкільної молоді письменник підготував книгу про тварини в карпатських полонинах («Оповідання з Карпатських полонин», 1925, друге видання в Харкові, 1928), відтворив картини революційних подій на Закарпатті в 1918-1919 роках (діяльність Гуцульської республіки), в окремих оповіданнях показував соціальну несправедливість і визиск селянства й міського робітництва, виступав проти мадяризації й чехізації місцевого українського населення, чим створив важливий художній документ про тогочасне життя.

Окреме місце в творчості письменника займає розбійницька тематика. На основі дійсних тогочасних подій у повісті «Ілька Липей – карпатський розбійник» (Львів, 1936) В. Гренджа-Донський відтворив широку картину верховинського життя початку 30-х років і образ волелюбного опришка, якого злидні штовхнули на боротьбу. Повість була написана під впливом роману чеського письменника Івана Ольбрахта «Микола Шугай, розбійник», дійсні події якого відбулися також на Закарпатті на 15 років раніше ніж події прози В. Гренджі-Донського. Урядові власті заборонили повість про Ілька Липея, її тираж було повністю конфісковано³. Всупереч тому вона стала відомою в широких культурних колах, бо її перекладено чеською та словацькою мовами⁴.

У згоді з метою підвищення національної свідомості населення В. Гренджа-Донський чимало уваги відвів історії рідного краю. Складний період XIV століття в історії Закарпаття, коли проходила боротьба претендентів на угорський престол, відтворив у повісті «Петро Петрович» (1937). Головний протагоніст земплінсько-ужгородський наджупан Петро Петрович Петенько виступає проти неаполітанського князя Карла Роберта і шукає опори в союзі з галицьким князем Юрієм Львовичем. Ідея східної орієнтації – єдності з Галицько-Волинським князівством – відтворена також у епосі «Червона скала» (? , 1938)⁵. Письменник відносно вільно користувався історичними джерелами. Його намаганням було відтворити ідею єдності українських земель і скористатися нею

2 Князь Лаборець – легендарний князь IX століття, згаданий в хроніці Аноніма. Виступає символом боротьби за незалежність. В літературі русинів-українців художньо найчастіше відтворювана постать.

3 До постаті Ілька Липея В. Гренджа-Донський вернувся також у 1947 році у нарисі «Чару Карпатських гір», який О. Мишанич вважає післямовою до повісті [8: 81].

4 Словацький переклад появилвся під назвою *V. Grendža-Donskij: Ilko Lepej – karpatský zbojník*. Preložili V. Zajac a Š. Obyšovský. In: Meteor. Časopis napínavých, dobrodružných a zábavných románov. Roč. 1, Prešov 1. júla 1939, č. 3. Чеський переклад твору нам не вдалось роздобути.

5 Повна назва: В. Гренджа-Донський. Червона скала (Князь Богдан) епос про хустський замок з XIII в., на основі народнього переказу. Видання друге, перероблене й доповнене. – Ужгород, 1938.

у політичній боротьбі. Була це реакція на намагання місцевих профашистів відторгнути Підкарпатську Русь від Чехословаччини і повернути її до складу Угорщини.

В міжвоєнний період розгорнула свою діяльність перша жінка-письменниця, уродженка Східної Словаччини **Ірина Невицька** (1886-1965), яка стала відомою також як громадська діячка, основоположниця жіночого руху, редакторка та видавець газети. І. Невицька писала поезію, прозу, драматичні твори, перекладала з інших літератур. Перші її літературні спроби пера появилися на сторінках будапештської газети *«Неділя»* та ужгородської *«Науки»*⁶ в 1912 р.⁷ На Пряшівщині, де в той час І. Невицька жила, ще затримувалися письменницькі традиції т. зв. будительського покоління (О. Духнович, О. Павлович), тому в її поетичній спадщині знаходимо вірші, написані не лише на патріотичні та релігійні мотиви, але й дидактичні теми (передусім у байках), в тому числі на теми, спрямовані проти пияцтва, забобонів та інших людських недоліків. Свої поезії вона часто писала у пісенній манері і на мотиви народних пісень. В деяких використаний коломийковий розмір і ритм.

Ірина Невицька писала інтимну і громадську лірику. Відгукувалася на тогочасні актуальні події, а старолубовнянській маніфестації присвятила вірш *«9.11.1918. Руська Народна Рада в Любовні»*⁸. У великій кількості публіцистичних статей вона порушувала важливі суспільно-культурні питання, крім іншого, звернула увагу на проблему літературної мови місцевого населення, денаціоналізацію людей, які виїхали в Америку тощо.

Письменниця є авторкою першого, хоч і не оригінального історичного роману місцевої літератури *«Правда побідила»*, який вийшов на території тогочасної Чехословаччини⁹ в 1924 році. Йдеться про наслідування роману Г. Сенкевича *Quo vadis*, однак з певними змінами в сюжетній лінії і змалюванні постатей. Крім того, І. Невицька в 1929 році видала збірку оповідань *«Дарунок»* (з підзаголовком «зв'язок повістей») і фактично стала першою жінкою-прозаїком в літературі русинів-українців. В окремих оповіданнях авторка виступає добрим знавцем дитячої та жіночої психології, помітна в них поляризація постатей і, згідно із законами сентименталізму, зло буває покаране, а добро нагороджене.

Вершину творчої майстерності досягла І. Невицька в 20-х і 30-х роках ХХ століття. В той час зобразила симпатичного молодого хлопчика-сироту Матія Куколку, пригоди якого появлялися на продовження в журналі *«Пчілка»*¹⁰. Тоді написала чимало драматичних

6 В 1897-1914 рр. виходила під наведеною назвою, опісля назва аж до 1939 р. мінялася («Руська Краина», знову «Наука», «Свобода», «Нова Свобода»).

7 Вірш «В чужині» й оповідання «Нещастя і щастя» з'явилися в газеті з 5 липня 1912 р.

8 Це був перший орган русинів-українців, і маніфестація в той день прийняла рішення про відірвання території Пряшівщини від Угорщини і приєднання її до України.

9 Хоч існує гіпотеза про виникнення роману місцевої літератури в ХІХ ст. (автор С. Фенцик), вона поки що не доведена. Натомість на початку 20-х років ХХ ст. появилася в США друком твір Е. Кубека (емігрував в Америку в 1904 р.) «Марко Шолтис. Роман із життя Подкарпатской Руси»), щоправда, латинкою. «Повість», як свій роман автор деколи називає, була написана ще в 1915 р. На рік пізніше було в типографії організації «Соєдинєнє» набрано і надруковано десь 100 сторінок тексту, але робота на тому перервалася. Тільки в 1920 р. у журналі «Sokol» появлялася проза на продовження (в 115 номерах) – латинкою (Emilij A. Kubek: Predislovije (Preface) // Emilij A. Kubek: Narodny povisti i stichi. II. tom (volume): Marko Šoltys. Roman iz žit'ja Podkarpatskoj Rusi. – Scranton, Pa, 1923 [Бабота Л. Емілій Кубек. Матеріали до Словника українців Чехословаччини. // Дукля, – 37, – 1989. – № 1. – С. 76-77].

10 На його сторінках появилася тільки перша частина твору, яка вийшла як самостійна книжечка аж після смерті авторки під назвою «Матій Куколка» (Пряшів, 1968 р.), а рукопис інших частин був у Пряшеві підготовлений до друку набагато пізніше («Пригоди Матія Куколки», Пряшів, 1994).

творів для гуртків, які засновувала серед народу. На жаль, друком вийшла тільки одна її п'єса¹¹, інші залишилися в рукописі або загубилися. В суспільно-культурній діяльності була І. Невицька часто піонеркою, але подивляти потрібно той факт, що в складних умовах невиразного національного усвідомлення представників інтелігенції (русофільської та русинофільської національних орієнтацій) зуміла зорієнтуватися в мовному хаосі тогочасної Підкарпатської Русі, висловлювати свої думки рідною материнською мовою і завжди стояти на українських позиціях.

І. Невицька жила поперемінно в Пряшеві й Ужгороді, але переклади зразків її творчості вийшли чеською і словацькою мовами. Діяльність невтомної діячки оцінювали також у Празі, Коломиї, Львові, а українська поетеса Уляна Кравченко про Ірину Невицьку з нагоди її 50-річчя, крім іншого, написала:

*Вона тут перша із жінок
Змагалася за долю рідної країни,
Не зупинив її бурун,
А гарт її, відвага, міць стремління –
Це заповіт для поколінь¹².*

Небуденне явище в українській літературі Чехословаччини міжвоєнного періоду представляє творчість **Зореслава** (літературний псевдонім Степана – Севастіяна Сабола, 1909-2003). Українська літературна історія та критика почали об'єктивно згадувати його ім'я після довгої перерви тільки останнім часом, всупереч тому, що його небуденна постать, від самого початку літературної діяльності, привернула на себе увагу літературознавців, які оцінювали тогочасну спадщину карпатського краю (В. Бирчака, С. Маланюка, С. Пеленського, Ф. Могіша, А. Гартла, Ф. Тихого, пізніше М. Тершаковця, М. Бажанського та інших). Вони неодноразово стверджували значення творчості Зореслава в рамках загальноукраїнського літературного контексту. Його літературна творчість не була поєднана з традиційними місцевими ідейно-тематичними та поетологічними методами. Крім класиків української літератури захоплювався молододомувізцями та талановитими тогочасними поетами – Б. Лепким, О. Олесем, С. Плужником, Д. Загулом, М. Рильським та молодим П. Тичиною.

Зореслав писанню віршів присвячувався лише деякий час і його поетична творчість кульмінувала в 30-х роках. Після того, як його твори появлялися в різних періодичних виданнях, у 1933 році в Ужгороді вийшла перша збірка поезій Зореслава «*Зі серцем у руках*», а через три роки появилася друга збірка автора «*Сонце і блакить*». Вибране «*З ранніх весен*» (Нью Йорк, 1963) містило зразки першої збірки поета, майже вповні відтворену другу збірку та частину «*Дома й на чужині*».

Суспільно-політичні умови міжвоєнної Чехословаччини були (хоч Зореслав як церковний діяч і священник чимало часу проводив за кордоном), крім релігійних позицій, очевидно, одною з істотних причин того, що, аналізуючи творчість закарпатського літератора, між його поетичним доробком та літературною спадщиною письменників, яких творчість в словацькій літературі називають *католицьким модернізмом*¹³, можна провести чимало паралель. Не лише тим, що будучи духовними особами, у своїй діяльності

11 «Боже провідіння» (Пряшів, 1925).

12 Кравченко, У.: В день 10 грудня. Присвячено Ірині Невицькій з нагоди її п'ятидесятиліття. // Українське слово. – Ужгород. 10.12.1936, № 44. – С. 3.

13 Групу молодих словацьких поетів терміном католицький модернізм було названо ex post (в 40-х роках). Молоді амбітні літератори (священники та монахи), які шукали нових напрямів у релігійній поезії, згрупувалися в 30-х роках навколо Рудольфа Ділонга. Писали під впливом чеського поетизму і французького модернізму.

виходили з однакових аксіом та переконань і тому в їхній творчості резонував подібний спосіб думання, але й життєвою долею, бо переважна більшість представників католицького модернізму, так само як і Зореслав, наприкінці 40-х років опинилась у вигнанні (емігрували через Австрію, Рим і більшість з них поселилася в США). Навіть у тих, часто несприятливих для творчої діяльності умовах, увесь час працювали на користь народу, чи як педагоги, редактори, церковні дячі або науковці.

Ліричні твори Зореслава та представників католицького модернізму, типові для періоду виникнення, відбивали окремі соціальні і політичні події тогочасся, порушували проблеми, які торкалися значення життя та існування, були насичені мотивами світла, темноти, самотності, мовчання, землі, раю, батьківщини й Бога. На духовні роздуми авторів впливав релігійний містицизм, їхній спосіб вислову виходив з релігійних символів та міфу, національної традиції і християнської спадщини попередніх часів.

Творчості Зореслава притаманна вільність вислову, індивідуалізм, незалежність, оригінальність, підсвідомість, інтуїція тощо. Духовність зіставляється у віршах з почуттєвістю. Основну тему в рамках католицького модернізму становить тема Бога та Божої сутності з усіма її атрибутами. Не бракує вона ані в творах закарпатського поета. Поет-священик у відношенні до Всевишнього завжди стоїть в позиції недостойного («*Молюсь Тобі...*»).

Отже, поетів, про яких говоримо, об'єднувала не лише професія та робота на народній ниві, але також і лірична творчість, етика, естетика та філософсько-поетологічна орієнтація послідовників християнства (в Зореслава східного католицького, а в поетів католицького модернізму західного обряду), але теж поетика та естетика символізму.

Що торкається джерел, які послужили інспірацією до написання ліричних творів Зореслава, можна їх умовно поділити на дві групи. До першої належать джерела часові, тобто конкретні події (різні річниці, свята, політичні зміни тощо), до другої позачасові, які полягають у сутності буття і рефлексіях про сенс життя.

Крім християнсько-релігійної термінології, постатей та символів релігійної міфології, Старого й Нового завіту, Зореслав використовує також символіку грецької міфології та народної традиції. Закарпатський літератор не обминав ані вимогу щоденних потреб та ангажованості за народну ідею. Ідею патріотизму Зореслав втілює у поезіях про Карпатську Україну («*Українське різдво*», «*Завтра*», «*Спомин*») та незалежну Українську державу («*Борці*», «*Завтра*», «*Молитва нації*», «*Де ви?...*», «*Молитва*»).

Цікавими є використання окремих мотивів Зореславом. Мотив *дороги* в його творчості, це не лише дорога до Бога повна перешкод, які потрібно подолати на тернистому шляху та шукання свого місця в світі, це також пристань, спокій, життєва мета, заспокоєння з її осягненням, це теж заклик до боротьби. Дорога, однак, це також покликання поета, його місця, поборювання життєвих перепон.

У творчості Зореслава з мотивом *жінки* зустрічаємося відносно рідко, лише в декілька його поезіях. Це, в першу чергу, мама, сестра, які викликають спогади на рідну домівку, на дитячі роки та образ Діви Марії. Щодо мотиву *мовчання, тиші*, той у деяких поезіях літератора поєднаний з магічним, деколи навіть неспокійним шепотом, або темнотою. В ряді поезій з тишею пов'язаний мотив *дзвону*, звуку якого в Зореслава завжди притишено лунають вечірньою порою. Тоді люди, після щоденної праці, переключаються в площину духовних роздумів, це час заслуженого відпочинку, заспокоєння та величання тиші. До мотиву тиші, мовчання, антонімічно виступають мотиви *грому* й *блискавки* (іноді *бури*). Звукове й візуальне атмосферичне явище символізує нескоримому й дику силу природи, напруженість і небезпеку, руйнівну силу, непереможність рідного краю та патріотичний заклик до єднання, до боротьби за його кращу долю, за майбутнє.

Національну свідомість краю підносили й галицькі письменники, які в 20-х роках ХХ століття працювали в найсхіднішій частині Чехословаччини. **Василь Пачовський** (1878-1942) карпатській тематиці присвячував значну увагу. Йдеться про його історичні праці «Історія Підкарпатської Русі» (Ужгород, 1921)¹⁴ та «Срібна Земля. Тисячоліття Карпатської України. Нарис історії з картами» (1938), а також художні твори. З-поміж збірок закарпатського періоду найбільш повно тема Закарпаття відкрита у збірці «Роззублені зізди» (1927)¹⁵. Автор наслідував у ній тогочасну місцеву поезію, яка брала початок з фольклору. В окремих втрачених він використовує язичницькі фольклорні джерела (навіть суто карпатське міфологічне явище – повітрулі), розвиває мотиви народних пісень, захоплюється карпатськими краєвидами, персоніфікує природу, яка відтворена в романтичному стилі. Сам Пачовський перераховує деякі свої твори, присвячені Срібній Землі: «Дзвін Сріберний Ярослава»¹⁶, епос «Про князя Лаборця»¹⁷, сценарій фільму «Золотий перстень Карпатів»¹⁸, «Світло Срібної Землі», «Замок залятої царівни» тощо¹⁹, зарахувати до них можна також «Скарб Срібної землі» (1923)²⁰ та інші твори. Письменник не повністю дотримувє історичні факти, окремі легенди своєрідно тлумачить. Цю його спадщину об'єднує визвольна проблематика, притаманна не лише поемам, але й ліриці митця. В. Пачовський Підкарпатську Русь завжди оцінював як невід'ємну частину України. Тому й в історичних працях, в яких виходив зі загальноукраїнського історичного процесу, спорадично поєднував її з історією Угорщини.

Марійка Підгірянкa (1881-1963) стала на Підкарпатській Русі відомою передусім як поетеса малят і шкільної молоді. В такому напрямі писала поезії дітям, присвячені карпатському краю, та історичні поеми «Будителеві Подкарпатської Русі Олександру Духновичеві» (1928)²¹ і «Князь Лаборець» (1925).

Письменники, яких ми згадали, належали до когорти тих, хто почав творити нову літературу в найсхіднішій частині тогочасної Чехословаччини, в центр своєї творчості поставили питання національного самоусвідомлення місцевого українського населення і свідомо відображували його прагнення до возз'єднання з Україною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабота Л. З історії фільму про Срібну землю. // Дукля. – 40. – 1992. – № 6. – С. 50-53.
2. Бабота Л Зореслав і католицький модернізм (Примітки до творчості українського поета). // Дукля. – 47. – 1999. – № 5-6. – С. 38-42.
3. Бабота Л. Ірина Невицька. // Краянка. – 1. – 1994. – № 1. – С. 82-84.
- 14 Робота складалася з двох частин. Перша частина була надрукована в Ужгороді, друга залишилася в рукописі. Обидві частини були вишій друком у Мюнхені під назвою «Історія Закарпаття» (1946) [3:58].
- 15 [10: 121].
- 16 Надрукований був під назвою «Сріберний дзвін» (1921), в його основу покладено дійсний факт – дзвін було відлито в Києві у 1034 році й подаровано селу Богаревиця дочкою Ярослава Мудрого Анастасією [5: 265].
- 17 Точна назва історичної балади була «Смерть Лаборця» [13: 359].
- 18 Був це перший історичний чеський фільм (німий), який виник в 1922 році. Його назва кілька разів мінялася, відомим став під назвою «Корятович» [1: 50].
- 19 [6: 64].
- 20 Русин, 1923, № 44, 7.4. (25.3.), с. 1-2 спеціального додатку Великдень.
- 21 Пчілка, 1928, № 8, стор. 219-220.

4. Бабота Л. Повертаємось до її імені. // Краянка. – 5-6. – 2002-2003. – С. 35-38.
5. Бабега Ю. Поема Василя Пачовського «Сріберний дзвін»: історія і легенда. В кн.: Василь Пачовський у контексті історії та культури України. //Науковий збірник. Відп. ред. Б. Галас. – Ужгород, 2001.
6. Задорожний В. – Пальок В. Історія Закарпаття у творчій спадщині Василя Пачовського. В кн.: Василь Пачовський у контексті історії та культури України. //Науковий збірник. Відп. ред. Б. Галас. –Ужгород, 2001.
7. Зореслав. Зі серцем у руках. – Ужгород, 1933.
8. Зореслав. Сонце й блакить. – Ужгород, 1936.
9. Зореслав. З ранніх весен. – Нью-Йорк, 1963.
10. Козак М. Тема Закарпаття в ліриці В. Пачовського. В кн.: Василь Пачовський у контексті історії та культури України. //Науковий збірник. Відп. ред. Б. Галас. – Ужгород, 2001.
11. Мишанич О. Карпати нас не розлучать. – Ужгород, 1993.
12. Рудовчак О. Післямова. В кн.: Ірина Невицька: Матій Куколка. – Пряшів, 1968.
13. Ференц Н. Поема Василя Пачовського «Князь Лаборець»: історія і легенда. В кн.: Василь Пачовський у контексті історії та культури України. //Науковий збірник. Відп. ред. Б. Галас. – Ужгород, 2001.
14. Чирибан С. Поет Срібної Землі. В кн.: Василь Пачовський у контексті історії та культури України. //Науковий збірник. Відп. ред. Б. Галас. – Ужгород, 2001.

УДК 821.112.2 – 3 «16».09

Колесниченко В. Н.
(Днепропетровск, Украина)

ПРИНЦИПЫ АВТОБИОГРАФИЗМА В РОМАНИСТИКЕ В. К. ПРИНТЦА

В роботі розглядається проблема взаємозв'язку автобіографічних подій з художньою творчістю В. К. Принтца з метою з'ясувати та проаналізувати генетичні першоджерела «музичного» роману XVII сторіччя.

Ключові слова: «музичний» роман, автобіографія, синестетична поетика.

In the work the problem of correlation of autobiographical facts with the literary work of W. C. Printz with the view to show up and to analyse the genetic sources of «musical» novel of XVII. century is envisaged.

Key words: «musical» novel, autobiography, synesthetical poetics.

В немецком литературоведении до 1930 года В. К. Принтц не рассматривался как автор художественных произведений. Его литературное творчество было неизвестно не только широкому кругу читателей, но и ученым-литературоведам, которые знали его как автора теоретических трактатов по истории музыки, а также пособий по обучению музыкальному искусству. Изучение творчества В. К. Принтца в двадцатом столетии дало новый импульс как литературно-историческим, так и музыкально-теоретическим исследованиям [1; 2; 3]. Интерес к жанру народного (популярного) романа, откликнувшегося в наследии Гриммельсгаузена, дал толчок работам немецких германистов Р. Алевина и Ф. Менка, одновременно появившимся в 1930 году. В этих научных публикациях доказывается авторство Принтца – создателя музыкальных романов, которые до этого было

принято приписывать Куна. Также в работе Алевина доказывается атрибуция Принтца в отношении произведений «Guldner Hund» и «Scheider-Handwerk». В 1964 году Отмар Вессели издал в первом томе серии «Великие фигуры истории музыки в барокко и Просвещении» репринт музыкального трактата Принтца «Sing- und Klingkunst» («Искусство пения и звучания»), во введении к которому содержатся ценные сведения о биографии, истории творчества и литературном наследии Принтца [4: 1].

Перу Принтца принадлежат две биографии, первую из которых он написал в 1689 году, назвав «Von dem Leben des Autoris bis in das acht und vierzigste Jahr seines Alters». По мнению ученых, она может считаться генетически первой автобиографией немецкого музыканта [4: 6]. В жизнеописании Принтца содержится много интересных фактов, с помощью которых мы можем представить себе картину жизни самого автора и современного ему общества. Заметно, что свою жизнь Принтц склонен представлять в достаточно пессимистическом ключе. Начало своего жизненного пути автор считал несчастливым и наполненным только работой, в конце жизненного пути ему приходится защищаться от врагов («neidische und missgünstige Musicanten»). Предположительно, время издания первой автобиографии приходится на 1689 год, этим же годом датирован трактат «Sing- und Klingkunst» [4: 10].

Вторая автобиография была передана издателю сыном Принца после смерти автора. Она написана от лица сына, описывающего «Lebenslauf meines seel. lieben Vaters, wie er ihn selbst aufgesetzt, von Wort zu Wort». Описанные здесь события заканчиваются 1665 годом. Причиной тому послужило, по словам сына Принтца то, что он не хотел обидеть некоторых людей, упоминавшихся в биографии. Биографические данные Вольфганга Каспара Принтца имеют неоспоримое значение, как историческое, так и художественное, помогают понять особенности формирования личности музыканта XVII ст. и реалии его становления в профессиональном и творческом плане в контексте среды и времени. Следует отметить, что автобиографические данные в немалой мере послужили сюжетной основой для литературных романов В. К. Принтца. Жизнеописание самого автора помогает лучше понять и проанализировать перипетии жизненного пути героев его произведений, важные не только с точки зрения современного читателя, но и с позиции их современника.

Из второй биографии Принтца, опубликованной под названием «W. C. Printz Autobiographie aus Matthesons, Ehrenpforte», мы узнаем следующие факты: родиной Вольфганга Каспара Принца, родившегося 10 октября 1641 года, являвшегося кантором и директором капеллы высочайшего графства Примница в Сорау, был Оберпфальц; городок, в котором он родился, назывался Вальдтурн. Отец Кристофор Принтц был военным, лейтенантом, в последствии стал гофмейстером, мать Мария Катарина выросла в лютеранской общине, была очень добросердечной женщиной, заслужила любовь и уважение среди бедных людей. Принтц очень нежно описывает свою мать и достаточно скупно отзываясь об отце. Подобное отношение к родителям мы видим у главного героя первого романа «Cotala» Коталы, где отец изображен очень жестким и властным, а мать заботливой и мягкой. Во всех трех романах, вышедших из-под пера В. К. Принтца «Cotala» (1690) [5], «Pancalus» (1691) [6], «Battalus» (1691) [7], решение героев стать музыкантами в большей или меньшей степени принимается против воли и желания отца. Мы не можем знать, имел ли этот факт место в личной жизни Принтца, однако, судя по данным автобиографии, отношение к отцу было хоть и не настолько сердечным как к матери, но уважительным [4: 20].

В автобиографии Принтц очень подробно описывает всех учителей и все школы, где он учился, указывая имена и названия городов, отдавая дань всем людям, которые давали ему знания и помогли достичь совершенства в науках, ввели в мир музыки и способствовали его профессиональному росту [4: 21-23]. Примечательно, что среди учителей

Принтца нет фигуры, которая могла бы послужить прототипом отрицательного персонажа – учителя Фентцеля в романе «Cotala» [5]. Можно лишь предположить, что данный образ является собирательным и создан на основе жизненных наблюдений, а не личного негативного опыта.

Подробное описание истории несчастной любви учителя Флаксииуса, научившего Вольфганга Каспара музыкальной грамоте, было интерпретировано Принтцом в двух романах «Cotala» и «Pancalus», с той разницей, что литературные герои, преодолев превратности судьбы, добиваются разрешения родителей невесты на брак и счастливы в семейной жизни. В романе «Battalus» история органиста Флаксииуса рассказана снова в видоизмененной форме и занимает две главы содержания романа.

При перечислении учителей и событий из школьной жизни центральное место занимает любовь к музыке, что создает индивидуальный характер автобиографии. Любовью к музыке Принтц наделил и героев своих музыкальных романов, во всех трех произведениях мы находим личные переживания автора. Общими чертами для автора и героев его романов являются также замкнутость и одновременно стремление к приключениям, дух авантюризма. Они отражают его собственное стремление к получению образования и творческим навыкам. Несмотря на то, что герои музыкальных романов с гордостью сообщают, что во время учебы они зарабатывали многочисленные «Schillinge» (побои), Принтц подчеркивает, что он не заработал «ни одного». Отсюда можно было бы заключить, что истории из школьной жизни учеников-проказников выдуманы автором с целью усиления комического эффекта.

Музыкальное образование является важным элементом в процессе получения Принтцом общего образования, некоторый материал из собственной жизни, возможно, также был взят за основу в создании описания творческого пути героев его романов. Музыкальное образование самого Принтца, согласно автобиографическим данным, не было рутинным, он не испытал нужд и лишений мальчиков, учившихся художественному свисту (Kunstpfeiffer-Gesellen), которые особенно ярко продемонстрированы в романе «Cotala». Несмотря на это, именно данные события романа тщательнее всего разработаны и менее всего автобиографичны. Из романа «Cotala» мы узнаем очень много об образовании и социальном положении профессионального музыканта. Котала – единственный из трех героев музыкальных романов Принтца, который в конце получает должность мастера художественного свиста. Значительную часть романа составляет также описание пятiletнего учения у «Thuner-Meister» (сторожа на городской башне). В задачи такого мастера входило обучение мальчиков-подмастерьев игре на роге и других музыкальных инструментах, которые использовались для передачи различных сигналов об опасности, о пожаре. Такими башенными сторожами становились в основном оседлые музыканты, которые и занимались образованием будущих городских музыкантов и мастеров художественного свиста. Данный исторический экскурс помогает нам точнее представить себе картину жизни молодых музыкантов, понять иронию автора над современной ему «системой» музыкального образования. Котала унаследовал горький жизненный опыт Принтца – внука духовного лица и сына неимущих родителей. Сам Принтц, в отличие от своего героя, никогда не учился художественному свисту, а пришел к музыке через изучение теологии. Своими способностями играть на многих инструментах: скрипке, clavire, органе, альт-скрипке, виолончели, духовых инструментах, он наделяет каждого героя. Основное, что объединяет его с героями романов, – это любовь к музыке.

Биографический факт учебы в университете, где он изучал теологию, логику, метафизику, этику и т. п., Принтц отразил в жизнеописаниях героев двух своих романов

«Pancalus» и «Battalus»: Панкал и Баттал рассказывают об учебе в университете, которая, однако, не очень помогла в их карьере музыкантов. Университетское образование, которое Принтцу не удалось закончить в связи переездом в другой город из-за повторной женитьбы отца, давалось легко, но одновременно сильно сказывалось на здоровье. Средством, помогающим избавиться от напряжения и головных болей, стала музыка. Принц музицировал ради собственного удовольствия. Описание целебных свойств музыки, способной «прогонять усталость и скверные мысли», мы находим в романах «Cotala» и «Pancalus»: «... от этой внутренней муки я был освобожден благородной музыкой (durch die edle Musik)... благодаря сонате, которую мы играли... ушли все мои причуды. О, как это было бы хорошо, если бы люди могли увидеть, какое великое и чудесное воздействие имеет музыка на людские души! Грустных она делает веселыми, озабоченных беззаботными, набожных благоговейными, буйных укрощенными, отчаявшихся мужественными, обеспокоенных спокойными: она навеивает сон, утешает боязливых, умеряет тяжесть работы, радует даже диких зверей....» [5: 71-72].

После ухода из университета Принтц решает посвятить себя профессии музыканта и заниматься, как теорией, так и практикой, несмотря на то, что теология духовно была близка Принтцу, поскольку его дед по матери был духовной особой. Уважительное отношение к духовным лицам, вероятно, привитое с детства, также нашло отражение в его произведениях, хотя религиозные проблемы, которые будоражили Германию конца 17 начала 18 века, не затронуты ни в одном из романов. Духовность изображена в музыкальных романах с должным уважением и почти всегда с позиции профессий, находящихся в непосредственной близости к церкви (кантора, органиста, мастера художественного свиста, сторожа на башне и т. д.) [4: 54].

Поездка в Италию, детально описанная в автобиографии, практически без изменений скопирована Принтцом в романе «Pancalus». Географически путешествие Панкала в Италию полностью совпадает с маршрутом поездки самого автора. Как в романе, так и в автобиографии крайне мало написано непосредственно о музыкальной жизни в Италии, причиной этому могло послужить то, что в это время Принтц больше интересовался теоретической, нежели практической стороной музыкального искусства [4: 57].

Болезнь Принтца не позволила закончить труд «de Instrumentis in toto orbe musicis», это последнее произведение, упомянутое в автобиографии, над которой Принтц также трудился в последние годы своей жизни. Известно, что Вольфганг Каспар Принтц умер 13 октября 1717 года. Среди раритетных, но сохранившихся до настоящего времени, существуют 17 произведений В. К. Принтца, в том числе три музыкальных романа, в которых он претворил свой собственный жизненный опыт, достоверное знание коллизий творческого пути музыканта XVII века в Германии и убежденность в значимости миссии музыканта и в силе музыки.

Опыт соотнесения автобиографических сведений с литературным творчеством В. К. Принтца свидетельствует о богатой палитре интерпретационных подходов к личному материалу, который подвергается трансформациям, модификациям, а иногда используется и в неизменном виде, входит в фундамент новаторского жанра «музыкального» романа в немецкой литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пастушенко Л. И. Немецкий роман о музыканте эпохи позднего барокко // Проблемы súčasного літературознавства. Вип. 11. – Одеса: «Маяк» Одес. нац. ун-т, 2002. – С. 89–97.

2. Stöpfgeshoff, Susanne: Die Musikerromane von Wolfgang Caspar Printz und Johann Kuhnau zwischen Barock und Aufklärung. (Diss. Freiburg i. Breisg. 1960.)
3. Der Musikerroman: Printz und Kuhnau // Geschichte der deutschen Literatur 1600 bis 1700; Band 5, Teil 1. – Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1963. – С. 483 – 485.
4. Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII Jahrhundert. // Printz W. C. Ausgewählte Werke – Hrsg. von H. K. Krausse. – Berlin, New York. Bd. 3. Realien. –1993. – 357 s.
5. Printz W. C. Musikus Vexatus // W. C. Printz. Ausgewählte Werke –Hrsg. von H. K. Krausse. – Berlin, New York, 1974. – 136 s.
6. Printz W. C. Musicus Magnanimus // Printz W. C. Ausgewählte Werke / Hrsg. Von H. K. Krausse. – Berlin, New-York, 1974. – С. 143 – 310
7. Printz W. C. Musicus Curiosus // Printz W. C. Ausgewählte Werke / Hrsg. Von H. K. Krausse. – Berlin, New-York, 1974. – С. 313 – 533.

УДК 82.02: 821.112.2

Маценка С. П.
(Львів, Україна)

«МОЦАРТ» В. ГІЛЬДЕСГАЙМЕРА ЯК ХУДОЖНЯ МЕТАБІОГРАФІЯ

У статті проаналізовано жанрові особливості твору відомого німецького письменника В. Гільдесгаймера «Моцарт» і обґрунтоване його визначення як художньої метабіографії. Йдеться про сучасний варіант біографічного тексту, якому притаманні і пам'ять, і критика жанру. Специфіка художньої метабіографії великою мірою зумовлена мистецьким феноменом Моцарта.

Ключові слова: В. Гільдесгаймер, художня метабіографія, Моцарт.

В статье анализируются жанровые особенности произведения известного немецкого писателя В. Гильдесгаймера «Моцарт» и обосновывается его определение как художественной метабиографии. Речь идет о современном варианте биографического текста, которому свойственны как память, так и критика жанра. Специфика художественной метабиографии в большой мере обусловлена художественным феноменом Моцарта.

Ключевые слова: В. Гильдесгаймер, художественная метабиография, Моцарт.

In the contribution the type specific features of the work of famous German author W. Hildesheimer «Mozart» are analyzed and it's designation is founded as fictional metabiography. It refers to the modern variation of the biographic text to which genre memory as well as genre critics are owned. The specific of the fictional metabiography is in high degree determined by artistic phenomenon Mozart.

Key words: W. Hildesheimer; fictional metabiography, Mozart.

Сучасна літературна критика вважає, що жоден із композиторів в історії мистецтва так не окрилював фантазію поетів і письменників, як Моцарт. «Заледве можна перерахувати літературні метаморфози його творів і героїв або етапів та ситуацій його власного життя», – зауважує Д. Борхмаєр [1: 280]. При цьому літературознавець зазначає, що поетична моцартіана зворотно здійснила надзвичайно великий вплив на сприйняття та інтерпретацію генія великого австрійського композитора і пояснює це, зокрема, тим, що життя та творчість митця позначені загадковістю й втаємниченістю, а сам він як особистість не відзеркалюється у своїй музиці, тому й залишається об'єктом літературного захоплення.

У світлі цих міркувань одним із кращих прикладів художньої рецепції життєвого та творчого шляху Моцарта в німецькій літературі є твір В. Гільдесгаймера «Моцарт», який був написаний у 1977 році. Йому передували три статті автора, в одній із яких «Ким був Моцарт?» визначена мета біографічної роботи. В. Гільдесгаймер завчасу визнає свою неспроможність відтворити образ генія минулого і тим самим прагне захистити митця від його біографів. Останні ж, на його думку, помиляються щодо об'єктивності відображення. Результати проведеного біографами життєпису Моцарта позначені їх власним честолюбством і зумовлені передусім бажанням його здійснити, тоді як поза їхню увагою залишається те, що прірва поміж Моцартом і сучасними реципієнтами його творів неподоланна. «Як відомо, я не єдиний, хто бажає документувати цю пошану. Хоча велич Моцарта не можна виміряти, все ж можна встановити її дію; її удар як інтерпретації, переважний в кількісному відношенні, пропонує очевидний приклад вічного невдахи, який намагається передати величезну силу твору людини, наблизитися, пояснюючи, до її своєрідності та неповторності, збагнути суть її таємниці. Адже ця невдача є також спільним елементом моїх спроб та намагань інших відродити Моцарта як образ; та я врахував це в моїй роботі; після трьох спроб – це остаточний результат мого бажання зробити внесок у концепт найрізноманітніших голосів і, визнаю, змінити його за допомогою цього єдиного голосу» [2: 7], – пояснює письменник у передмові до книги. Неможливість досягнути таємниці генія та його музики, а також додаткове завдання відстояти цю позицію, спричиняються до ускладнення поетологічної програми В. Гільдесгаймера, що, своєю чергою, зумовлює жанрову своєрідність «книги про життя». Сам автор образно представляє себе в ролі реставратора, завданням якого є очищення фрески, яку багаторазово замальовували впродовж століть. «Реставратор рухається вперед не систематично, а допомагаючи шматками завжди там, де починає відокремлюватися лист раніших напластувань. Це не завжди легко, бо хисткість листа здебільшого знаходиться на контрасті до міцності матеріалів, якими його замальовали» [2: 7-8]. Опрацьовуючи таким чином біографічний матеріал, письменник відкриває закономірність: чим більше фактів з'ясовано, тим загадковішою стає неспітвєрдження супровідних обставин та мотивацій: моцартівські реакції на життєві перипетії та душевні стани, які зафіксовані документально, не висвітлені в його творах. Більше того, вони систематично втаємничуються. Це основна теза поетичної спроби В. Гільдесгаймера і водночас її висновок, зроблений уже на початку твору.

Отже, будучи переконаним у неспроможності «документальної правди», а також на основі недостатності першоджерел, автор вважає виправданою суб'єктивну інтерпретацію життєвого та творчого шляху композитора, великою мірою ґрунтовану на його власній творчій фантазії та уяві. В одному з інтерв'ю В. Гільдесгаймер зізнається: «Мій *МОЦАРТ* є книгою абсолютного переконання, на основі чого я, звичайно, не можу стверджувати, що все в ній правильно... Це конфесія, так, частково» [Цит. за: 3: 155]. Цим пояснюється різноманітність спроб окреслення жанру цієї книги. В. Гірш, наприклад, пропонує розглядати «Моцарта» В. Гільдесгаймера поміж нехудожнім науково-популярним текстом і біографічним романом, при цьому сам автор, вважає він, функціонує як «квазіаукторіальний» оповідач [3: 155]. Оповідна ситуація ускладнюється ще й тим, що біограф-письменник-оповідач посилено ідентифікує себе з біографічним об'єктом: «Саме це я маю на увазі під фікцією, яку я більше не хочу створювати: я не можу вигадати жодного героя, яким не є я сам. Момент ідентифікації зі своїми героями завжди дуже сильний. У *МОЦАРТІ* трохи менше, хоча, як стверджує Фройд, біограф завжди своєрідним чином фіксований на своїх героях» [Цит. за: 3: 155]. Тому В. Гірш робить висновок, що в «Моцарті» В. Гільдесгаймер проектує автобіографічний образ-бажання, «героєм» якого він не став. «Ідеально-типо-

вий геній композитора слугував йому проекційною площиною для його власної, не здійсненої мистецької самореалізації. Сам він називав *МОЦАРТА* своїм *антибіографічним есе* – визначення, яке підтверджує змішаний характер тексту з переважно літературним змістом, але нехудожньою формою: *Це в будь-якому разі есе – оповідь ведеться абсолютно асоціативно, це не біографія*» [3: 155]. Психаналітична основа «біографічної діяльності» письменника дозволила О. ван Верденбургу окреслити жанр книги про Моцарта як «психаналітичну біографію нового стилю». «Недосяжній правді про біографічний об'єкт Гільдесгаймер протиставляє інтерсуб'єктивно досягнуто об'єктивність образу свого біографічного суб'єкта. Хороша біографія підбиває підсумки всіх зображень. Такі висновки, однак, може зробити лише той біограф, який пройшов через психаналіз, відтак, йому відомі таємні порухи душі людини» [4: 65]. У передмові до «Моцарта» описані вміння такого біографа: «Інтерпретатор має застосовувати пізнання психаналізу, і то випробувати на самому собі. Бо психаналіз навчив його визначати та регулювати ступінь його відношення та ідентифікації зі своїм об'єктом і тим самим наскільки можливо усувати позитивний чи негативний ефект. Крім того він навчив його, хоча й мати напоготові в якості апробованого знаряддя пізнання типові реакції психіки в усіх її можливостях аж до найглибших травм, проте не застосовувати як масштаб потенційні реакції власної душі» [2: 10-11]. Отже, завданням біографа є, по цей бік прірви між суб'єктом та об'єктом біографії, зробити прозорими спільні зразки трактувань різних реципієнтів, але понад це володіти власною рецепцією як засобом (суб'єктивного) пізнання.

Задля цієї мети В. Гільдесгаймер стрижнем зображення послідовно зберігає образ Моцарта, однак, тематизує попри це власні біографічні пошуки, ретельно перераховуючи джерела, якими він скористався в процесі біографічної роботи, супроводжує їх коментарями для оцінки їхньої достовірності. Роздуми автора оповідного дискурсу про структуру біографії проблематизують творення текстуального сенсу на рівні наративних структур. Використання психаналітичного методу дослідження дозволяє письменнику заглибитися у характер взаємовідносин між біографом та об'єктом біографічного інтересу. Врешті, відтворення деяких історій із життя композитора, характерною складовою яких є документальні передумови, котрі стали ґрунтом для творчої фантазії автора, а також притаманне оповіді в цілому посилене суб'єктивне начало, через яке «маніфестується... психічна та ментальна будова автора» [2: 10], засвідчують вагомість художнього зображення як засіб налагодження кардинального для біографії посередництва поміж автором та реципієнтом. Саме авторитет досягнутої на художній основі переконливості тексту В. Гільдесгаймер декларує як його якісність, на противагу до «біографічної об'єктивності» як критерія правдивості. Все це дає підстави відзначити суттєві типологічні зміни в сучасній біографії і як їх наслідок класифікувати книгу В. Гільдесгаймера про Моцарта як *художню метабіографію*.

Сучасна літературознавча критика концептуалізує це поняття як кінцеву позначку шкали різних типів біографії. З огляду на посилені авторські висловлювання й рефлексії з приводу історії та біографії, а також метахудожні елементи, художня метабіографія вказує на переміщення на метарівень. «Метабіографії у їхній експліцитній формі характеризуються прямою дискурсивною тематизацією проблем біографії. Імпліцитно вони послугуються семантизацією літературних способів зображення та формальних образотворчих елементів для проблематизації біографічних жанрових угод» [5: 11], – узагальнює дослідниця Ю. Надь.

Незаперечно неповторність генія великого композитора посилює й ускладнює метабіографічну семантизацію біографічної схеми життєпису. Письменник свідомо прагне

уникнути лінійного спрощення й «дохідливості» образу. Сам він приголомшений «Моцартом» як художнім явищем і прагне в процесі розповіді не втратити його вагомого значення як творчої «моделі», як «зразковий приклад того, хто розширив соціологічний реєстр загальним поняттям «художність» [2: 9]. Відтак, складність завдання для В. Гільдесгаймера продиктована тим, що Моцарт для нього є особистістю, яка володіє певною свободою вибору своєї моделі поведінки, тобто, «людиною з біографією» (за Ю. М. Лотманом), занесеною в код пам'яті культури. Потреба зберегти біографію того, хто в даній системі зайняв місце «людини з біографією», стверджує вчений, – це культурний імператив, слідуючи якому В. Гільдесгаймер заявляє право й на власну біографію. Пересування центру уваги на автора і в кінцевому результаті поява в нього біографії пов'язані із ускладненням семіотичної ситуації [6: 3]: він перестає бути посередником, а набуває статусу творця. «З одного боку, це спричиняється до того, що до нього можна застосовувати категорії задуму, стратегії його реалізації, мотивувань, тощо, тобто він отримує поведінку, до того ж поведінка його оцінюється як виключна. З іншого боку, створений ним текст уже не може розглядатися як істинний: можливість помилки або прямого обману виникає одночасно із свободою вибору» [6: 4]. В цьому зв'язку особливого значення набуває установка тексту на семантику, на основі чого ставиться питання про його істинність та право автора на творця тексту. «Біографія стає складнішим поняттям... Вона передбачає наявність внутрішньої історії. А оскільки історія... усвідомлюється як рух від несвідомого до свідомого, то біографія – акт поступового самовиховання, спрямованого на інтелектуальне й духовне просвітлення. Тільки «пошуки істини» надають суспільно-культурних повноважень створювати твори, які в контексті даної культури можуть сприйматися як її тексти» [6: 6], – підсумовує Ю. М. Лотман. Така позиція обґрунтовує й розуміння В. Гільдесгаймером біографії як творчого діяння, водночас спрямованого на збереження й творення. Актуалізація категорії авторської особистості загострює проблеми сучасного біографічного тексту. Актуальність зображеного для нинішньої культурної доби, посилене комунікативне начало біографії, інтертекстуальне поле біографічних пошуків, проведених автором, а також передбачена текстом ідентифікація реципієнта з відтвореним В. Гільдесгаймером образом митця належать до жанрових особливостей життєпису композитора.

Тому традиційні біографії Моцарта письменник критикує в аспекті нерівності потенції. Сам він, усвідомлюючи велич митця, також міг страждати від цього. «ІМ'Я МОЦАРТА, як і імена Бетховена чи Гайдна, пов'язується з єдиним образом і відповідно в іншому уособленні його не можна уявити; немислимо, щоб сьогодні хтось доріс до такої величини. Все ж однозначніше за ці імена, в усіх тих, хто послуговується предикатом «музичний», щоб він там не означав, «Моцарт» викликає назву особливого рецептивного стану, свого роду перетворення: саме тут – приблизно так звучить невисловлене обґрунтування колективного сприйняття – єдине в своєму роді й справді неповторне явище незаперечно й назавжди знаходиться на кредитному боці життя, таке всеохопне й всюдисущне, що примиряє з дечим, чим життя нам завинило. Так, Моцарт здається, є втіленням самого примирення, певним видом звільняючого чуда» [2: 18], – пише В. Гільдесгаймер. Тому праця над біографією композитора стає для нього втіхою від тексту, втечею у вигаданий художній світ. «Ці три з половиною роки праці над *МОЦАРТОМ* є, власне, втечею, я справді здебільшого живу... в повністю минулому періоді, світі Моцарта» [Цит. за: 3: 156]. Однак у світлі метабіографічних рефлексій швидше йдеться про біографічну одночасність: досягнення біографічних жанрових конвенцій поміж біографом і біографічною постаттю. Одна із них полягає в прагненні автора ідентифікувати себе із своїм біографічним об'єктом: «Так я став Моцартом, приміряти себе до якого, звичайно, було б непо-

добством й дурницею, і все ж я вважав, що можу відчувати його відгуки про життя тою мірою, на скільки чітко вони передавалися назовні. І я вважаю, що це суттєва передумова будь-якої біографії: не лише фіксація на об'єкті, але й якомога більше наближення завдяки спробі ідентифікації» [7: 471]. Метою ідентифікаційного акту для В. Гільдесгаймера є досягнення дистанції, необхідної для самоідентифікації, свого роду катарсис, який уможлиблює об'єктивацію самого себе («Під об'єктивацією я розумію те, що він, біограф, бачить себе самого як особу, яка значним чином звільнилася від упереджень та афекту і знаходиться до оцінки самої себе на крок ближче, аніж усі інші» [7: 474]). Та цей художній експеримент, що визнає і сам письменник, не зовсім удався. Його результатом є те, що під тягарем авторської ідентифікації історичний Моцарт став художнім образом, текст набув переважно художнього характеру; відтак, в структурі образу композитора важко відділити одне від одного те, що слід сприймати як притаманне історичному Моцарту й проєкційні частини авторського Я, які носять автобіографічний характер; оскільки Моцарт був для В. Гільдесгаймера загадкою, то він мусів би ідентифікувати себе з абстрактною фігурою; як наслідок – написання біографії стає неможливим, бо вона передбачає опис історичної особистості, тому текст до деякої міри набуває абсурдного характеру, що, очевидно, усвідомлював і сам автор («Так, мій голандський товариш сказав, що це моя найабсурдніша книга. При цьому він не мав на увазі нічого поганого; з одного боку, я стверджую, що нічого сказати не можна, а тоді все ж дещо кажу» [Цит. за: 3: 173]); до того ж «Моцарт», вважає В. Гірш, – це облуда читача, який не здатен пізнати художність образу і сприймає його як документальне відображення, попри це автор вимагає ще й ідентифікації реципієнта з біографом, затягуючи читача все далі у свою гру [3: 173]. Підсумовуючи, сам письменник зазначає: «Пишучи біографію Моцарта, я встановив, що можна створити біографію лише про вигадану постать, яка ніколи не існувала. Ідеальна біографія, в якій відображена справжня рівновага поміж діянням і бездіяльністю, знанням і незнанням, може бути написана лише як біографія художнього образу» [8]. Це, фактично, визнання того, що в його книзі про Моцарта як «ідеальній біографії» переважає художнє начало, якого В. Гільдесгаймер приписував важливу функцію: завданням літератури є конденсування правди з художнього матеріалу.

До метабіографічних стратегій зображення образу Моцарта належить також так звана «зворотня ідентифікація». В. Гільдесгаймер відчував глибокі повноваження з боку свого біографічного об'єкту. Він був захоплений Моцартом ще з дитинства і тому вважав, що сюжет вибрав його, а не він сюжет. «Біографіка: все ж ми завжди повинні запитувати себе: ким є той, хто намагається наблизити до нас ту чи іншу постать минулого? І чи вибрав би цей образ зі всіх інших саме *його*?» [Цит. за: 3: 175]. Письменник зізнавався, що в період написання з ним відбувалося щось неймовірне, образи наближалися до нього, оволодівали ним, так що він втрачав відчуття реальності: «В одну із таких фаз Моцарт вибрав мене своїм адвокатом і захисником» [7: 469]. Йдеться про своєрідну спорідненість душ письменника й музиканта, яка аргументована В. Гільдесгаймером суб'єктивно і, як зазначає критика, не завжди підтверджується документально.

Отже, на метабіографічному рівні в книзі В. Гільдесгаймера про Моцарта особливі важливі є взаємовідносини поміж біографом і біографічним об'єктом. Композитор користується абсолютним біографічним авторитетом, натомість письменник прагне до оповідної ваги. Підставою для авторитетності в обох випадках є приналежність до мистецтва. Ця перевага письменника перед іншими біографами зумовлює, з його погляду, особливість створеного ним біографічного тексту: ніхто краще не зрозуміє митця як його, так би мовити, колега по цеху. «У Моцарта геніальність щодо його фаху спалахує

також у словах там, де він володіє ними музично й асоціативно, тобто, де зміст інформації відступає на задній план перед викликаними до життя образами, перед розрахованою на найкоротший момент прояву активною фантазією, перед вимушеним бажанням і легкістю асоціювання та здатністю за допомогою невідповідних і нібито хаотичних звукових комбінацій продукувати не лише ейфорію та ритм, але й завжди зберігати в полі зору конотацію. Пишучи, він віддається словесному потокові, доки не підніметься над понятійним, пишно розростаючись у свого роду похмиллі, породженому звуками та навіяним їх звучанням постійно змінним змістом» [2: 127-128], – відзначає письменник, аналізуючи на основі його листів поетичний стиль композитора.

Такого роду метабіографічні рефлексії автора підривають біографічну фактичність тексту. В. Гільдесгаймер розмірковує: «Там, де з латентності музика пробуджує наші почуття, ми чуємо себе добре, там в захопленні артефактом ми святкуємо кінцеву мету нашої втечі із так званого щоденного життя. Моя мати розповідала мені, що на «Трістані» перед нею сиділа старша пані, яка після опускання завіси, після спричиненої коханням смерті Ізольди, заливаючись слізьми, сказала до свого супровідника: «Так, так, таке воно життя». Тим самим ця пані не висловила жодної об'єктивної правди, оскільки, як відомо, життя таким не є; та вона виявила себе ідеальним, так, медійним сприймачем. Вона підтвердила закорінене в ній глибоке переконання, а саме власну ідентифікацію з архетипом коханої й коханої, а тому й оптимальний вплив, до якого прагнув творець: переборення мовного оригіналу за допомогою музики – триумф завдяки перекладу на звуки, тобто, на ту безсловесну мову, в якій виявляється душевне життя мовця. І тут перед нами постає запитання: чи виявляється також у цих звуках душа їх творця і в якій мірі?» [2: 160]. В есе «Суб'єктивність біографа» автор зізнається, що його цікавлять витoki художньої креативності, а передусім геніальності. Однак на основі документальних джерел йому вдається лише трохи наблизитися до історичної постаті Моцарта, у своїй внутрішній суті той залишається для письменника загадковим.

До того ж, не претендуючи на роль музикознавця чи історика, В. Гільдесгаймер організує матеріал, порушуючи хронологію, зосереджуючись на тих моментах біографії, які, на його думку, вимагають конкретизації. «Формально вільна побудова тексту дозволяє... детальніше висвітлити деякі поставлені запитання з диференціюючих кутів зору, не змушуючи підсумовувати результати чи давати методичні пояснення. Якщо на початку портретист Гільдесгаймер окреслює суттєві контури, які він частково посилює, ще раз опрацьовуючи найважливіші лінії або точніше наводячи контури вибраних деталей, то вслід за цим він планує поступове поглиблення свого образу Моцарта. Відповідне забарвлення з необхідними відтінченнями чи контрастами випливає із яскравої палітри тем, при цьому робота тут також просувається від грубого ґрунтування до кольорового вдосконалювання. Завдяки цьому і через зростаючу конкретизацію контурів картина врешті набуває часового виміру життя Моцарта; і все ж Гільдесгаймер у жодному разі суворо не дотримується лінійного розвитку і як портретист постійно має перед очима всю картину» [3: 179]. Адже метою є не реальний Моцарт, а «феномен Моцарта як абстрактність». Тому, навіть якщо письменник констатує деякі особистісні риси композитора, такі, наприклад, як соціальна неконтактність та індивідуалізм, то пояснює їх як суттєві ознаки геніальної людини.

На основі свідчень, які залишилися, не можна дослідити, на думку В. Гільдесгаймера, почуття й думки історичного Моцарта, якими він жив і які мали вплив на його творчість. Ані його музика через її програмну об'єктивність, ані каліграфічна досконалість його «німич» нотних записів, ані його згідно норм написані листи не містять автентичної інформації. «Але ми мусимо зв'язати, що його самодокументація не є свідомою передачею

його душевного стану. Вона, навпаки, є дискретністю, яка маскує себе у формі товаришкості» [2: 359], – стверджує письменник. «Його справжня мова, музика, наближається до нас із невідомих джерел, вона живиться власною сугестивною силою, яка так далеко піднімається над предметом своєї сугестії, що він ухиляється від нас. Її творець залишається для нас недоступним» [2: 59]. До цього ж додається те, що сам Моцарт не був обізнаний із власною душею і не зацікавлений в її обмірюванні [2: 57], що, безумовно, ускладнює роботу біографа.

В. Гільдесгаймер також зазначає, що велику шкоду біографічній системі нанесла цензура та оцінювання моральних якостей композитора. У багатьох біографіях Моцарта відчутне ставлення до митця як до ідола, а тому в них ігнорується й замовчується те, що вважали неприемним. Йдеться передусім про листи Моцарта до його аугсбурзької кузини Марії Анни Текли Моцарт, яку композитор називав Бесле. Заслугою В. Гільдесгаймера є те, що він знову віднайшов ці тексти і першим з біографів Моцарта оприлюднив їх у доступному виданні 1975 року, а також проаналізував і прокоментував¹. Цитуючи в біографії доволі великі пасажі з листів, письменник показує важливі, з його погляду, риси Моцарта: певна насолода від не дуже пристойного вокабуляру та по-митецьки організоване розгортання цієї теми згідно технік, запозичених із музики. Інфантильність і відчуття комічного є пояснюючими доповненнями до цього. Також автор відзначає еротичний підтекст аналізованих уривків. Видання В. Гільдесгаймером листів Моцарта

засвідчує його уважне ставлення до першоджерел і ретельну роботу над ними. Однак як біографічні документи вони більшою мірою живили фантазії письменника-біографа, аніж постачали дані про видатну історичну постать.

Отже, як засвідчує твір В. Гільдесгаймера «Моцарт», для художньої метабіографії характерні тематизація та інсценування епістемологічного скептицизму, зумовленого відходом від позитивістського ідеалу біографічної правди. Матеріал, який знаходиться в розпорядженні біографа, як правило, недостатній і фрагментарний, до того ж суб'єктивно переоформлений різними структурами передачі. Тому тематичним фокусом метабіографічних текстів є не лише претензії біографії на ідентичне відтворення та пов'язані з цим форми відображення, але й передусім способи впливу та функціональні можливості біографії, особливо в її функціях пам'яті та критики жанру. Завдяки рівню метабіографічних рефлексій та жанрово-критичному потенціалу, тобто, роздумів з приводу біографічних жанрових конвенцій, ре-семіотизація перетворюється на контра-семіотизацію. Хоча біограф і прагне застосовувати структурні елементи класичної біографії, та саме в його невдалих спробах відчитується проблемний статус цих елементів у вигляді критичної рефлексії про те, що є розповідним. «Тим самим художні метабіографії виходять за межі інтертекстуальної ре-семіотизації та через можливу контра-семіотизацію набувають жанрово-критичного функціонального потенціалу, не лише підтримуючи жанрові конвенції, але й водночас їх проблематизуючи», – пояснює Ю. Надь [5: 48]. Художня метабіографія переймає також думку конструктивної «післядії», тобто, минуле контекстуалізоване й семантизоване в світлі сучасності. «Післядія» стає вагомим аспектом само-рефлектуючого зображення у формі метаісторичних, метабіографічних, метанаративних, метахудожніх коментарів. Жанрово-специфічним елементом художньої метабіографії є також структурно передбачена позиція очікування. Вона сприймається не лише як структуруюча схема, а передусім як зразок тлумачення, який вказує і на спосіб відображення життя, і на спосіб його сприйняття.

¹ Mozart Briefe. Ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Hildesheimer / Hildesheimer W. (Hg.). – Frankfurt am Main, 1975.

Художня метабіографія В. Гільдесгаймера «Моцарт» займає особливе місце в реценції життєвого та творчого шляху великого композитора. Попри метабіографічні та художні елементи, а, можливо, саме завдяки їм, цей текст має великий вплив на формування образу Моцарта у сучасних реципієнтів. Навіть, якщо запропонований письменником варіант життєпису, ґрунтований в основному на припущеннях і спекуляціях, приміряннях до себе та власного художнього бачення, не зовсім достовірний з історичного погляду й недосконалий з погляду науково-біографічного, нехай читач, розгледівши в оповідному «ми» підставу, займе власну критичну позицію щодо прочитаного, ця книга є вагомим внеском в осягнення неповторності генія Моцарта та його музики, бодай він і обґрунтований визнанням невдачі письменника. Переважаюча роль художнього начала та метабіографічні рефлексії є, очевидно, найвідповіднішими формами зображення особливого мистецького феномену під назвою «Моцарт».

ЛІТЕРАТУРА

1. Borchmeyer D. Mozart oder Die Entdeckung der Liebe. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2005.
2. Hildesheimer W. Mozart. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
3. Hirsch W. Zwischen Wirklichkeit und erfundener Biographie: Zum Künstlerbild bei Wolfgang Hildesheimer / Hirsch W. – Hamburg: LIT, 1997.
4. Weerdenburg O. van. Hildesheimers Mozartbuch // Wolfgang Hildesheimer. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. – Heft 89 / 90. – München. – S. 63-68.
5. Nadj J. Die fiktionale Metabiographie. Gattungsgedächtnis und Gattungskritik in einem neuen Genre der englischsprachigen Erzählliteratur. – Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006.
6. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // <http://aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/lotman/lotman28.html>
7. Hildesheimer W. Die Subjektivität des Biographen // Hildesheimer W. Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Bd. 3. Essayistische Prosa. – Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 1991.
8. Schoeller W. F. «Kunst- und Wunschfigur inmitten der Geschichte. W. Hildesheimer im Gespräch über seine Biographie «Marbot» // Frankfurter Rundschau, 15. Oktober 1981.

УДК 821.11-193.3.09

Абрамова Е. В.

(Днепропетровск, Украина)

ИСТОРИЯ ЖАНРА СОНЕТА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

У статті запропоновано стилій екскурс в історію розвитку сонета в Англії зі спробою визначення факторів, що спричинили трансформацію цього жанру впродовж різних літературних епох.

Ключові слова: сонет, контраст, синтез, універсальне, індивідуальне, Відродження, петарксистська традиція, Шекспір, бароко, Просвітництво, елегія, Романтизм.

The article deals with the brief history of English sonnet development with the definition of factors which caused the transformation of this genre in different literary epochs.

© Абрамова Е. В., 2008

Key words: *sonnet, contrast, synthesis, universal, individual, Renaissance, Petrarchan tradition, Shakespeare, baroque, Enlightenment, elegy, Romanticism.*

Создавая в 1827 году свой знаменитый сонет о сонете «Scorn not the Sonnet, Critic...», У. Вордсворт проявил особое уважение к жанру, на протяжении многих столетий являющегося одним из основных в английской поэзии. И, действительно, на туманном Альбионе сложно найти поэта, который хотя бы раз в своем творчестве не обращался к «стесненному размеру» сонета. Поэтому, неудивительно, что поэты других стран (Ш. Сент-Бёв, А. Пушкин, Дж. Кардуччи), сочиняя свои сонеты в подражание вышеупомянутому сонету У. Вордсворта, среди творцов, прославивших этот жанр, неизменно упоминали и английских авторов (Спенсера, Шекспира, Мильтона), признавая за Англией право, вслед за Италией и Францией, называться третьей родиной сонета¹. Кроме постоянного совершенствования уже существующих форм сонета, заслуга Британии в развитии жанра состоит в создании особого, английского типа сонета, неповторимого как в формальном, так и в содержательном плане, который наряду с итальянским и французским образцами стал третьей узаконенной разновидностью этого жанра². Второе название английского сонета – «шекспировский», хотя и не вполне точно определяет его создателя (как известно, сонет появился в Англии намного раньше, чем к нему обратился «творец Макбета»), выбрано как нельзя более точно, поскольку история развития жанра сонета в Англии неразрывно связана с именем величайшего драматурга эпохи Возрождения. И, действительно, в зависимости от прославления или «забвения» сонета в ту или иную эпоху менялось отношение и к сонетному наследию У. Шекспира, которое колебалось от признания простоты и изящества сонетов создателя «Гамлета» в эпоху барокко (по сравнению с поэзией метафизической школы), до пренебрежения ими в XVIII веке, когда сонеты извлекались из переизданий собраний сочинений и затем восхищения поэтов-романтиков.

Подобные «скачки» в развитии жанра можно объяснить целым рядом причин. Интерес к сонету проявляется в основном в эпохи, в которых контраст становится основополагающим принципом искусства, и поэтому особо остро противоречие между двумя различными сторонами человеческой жизни. И, действительно, в эпоху Возрождения противопоставлялись «божественное» и «земное» начала в человеке, у поэтов направления барокко подчас возникало желание противопоставить реальности иллюзорный мир мечты и фантазии, а характерной особенностью романтизма считается двоимирие, то есть разлад между идеалом и действительностью. Вместе с тем сонет – это жанр, стремящийся к синтезу, объединению двух противоположностей, что также не могло не вызвать к нему интерес в вышеперечисленные эпохи, поскольку поэты пытались разрешить возникшие противоречия, а сонет предоставлял им такую возможность. К примеру, в эпоху Возрождения поэты старались изобразить гармоничную личность, в которой сочеталась бы физическая и духовная красота; в эпоху барокко делались попытки объединения идеалов античности и христианства, а также примирения человека и Бога; романтики, разделяя мироздание на духовную и физическую сферу, вместе с тем признавали единство этих противоположностей. И все же данное предположение не объясняет отсутствие интереса к сонету, к примеру, у Дж. Г. Байрона, в поэзии которого противоречия достигают наивысшей стадии и перерастают в неразрешимые антиномии [7: 236]. По-видимому, утверждая контраст главным содержательным признаком сонета, не следует забывать еще об одной особенности этой жанровой формы – она часто использовалась поэтами для выражения концепции проявления вечного (или божественного) в земном (обыденном), универсального в индивидуальном, всеобщего в частном³.

Поэтому неудивительно, что расцвет сонета – жанра, в котором эта особенность в том или ином виде присутствует в большинстве образцов, приходится на эпохи Возрождения и Романтизма – периоды, когда вышеупомянутая концепция в различных модификациях становилась особенно актуальной.

Как отмечают большинство исследователей, английская поэзия эпохи Возрождения, опираясь на опыт национальной школы XIV-XV вв., одновременно обращается к античной литературе и континентальной поэзии эпохи Возрождения – итальянской, французской и испанской, осваивая таким образом новые стихотворные формы. Начало истории сонета в Англии относится к XVI веку⁴, когда Т. Уайет (1503-1542), заинтересовавшись творчеством Петрарки, занялся вначале переводами, а затем стал писать сонеты-подражания великому итальянскому мастеру. При этом, как замечает А. Н. Горбунов в предисловии к антологии английского сонета [9: 43], Т. Уайет несколько переосмысливает стихотворения итальянца, изображая своего героя более рационалистичным, а его возлюбленную более приземленной (зарождение традиции, которая впоследствии будет подхвачена Ф. Сидни и У. Шекспиром), а также изменяет интонацию сонета, приближая ее к разговорной, путем применения «перебивов ритма и отступлений от размера» [9: 44]. Впрочем последнее, а также употребление «строк с паузой посередине, которая досталась в наследство от аллитеративной поэзии средних веков» [9: 44], как представляется, было скорее вынужденной мерой, попыткой приспособить английское стихосложение к итальянскому жанру. Тем более что, несмотря на изменение канонов петраркистской традиции в содержательном плане, по мнению А. Н. Горбунова, в сонете Т. Уайета полностью сохраняются формальные признаки итальянского сонета – деление на октаву с рифмовкой abba abba и секстет, в котором поэт хотя и допускает разнообразие рифм, однако по-прежнему выделяет скорее два терцета, а не четверостишие и заключительное двустишие, которое станет характерным для английского сонета [9: 44]. С подобной точкой зрения не соглашается Л. И. Володарская, отмечая, что именно Т. Уайет впервые видоизменил секстет, зарифмовав свой сонет abba abba cdd see, и отделив таким способом заключительное двустишие, ставшее жанрообразующим признаком английского сонета [10: 288].

Впоследствии Г. Говард, граф Серей продолжил усовершенствование данной сонетной формы и окончательно закрепил в английской поэзии шекспировскую форму сонета, состоящую из трех четверостиший и двустишия. Но все же своего настоящего расцвета жанр «стесненного размера» достиг в творчестве Ф. Сидни (1554-1586), создавшего первый лиро-эпический⁵ цикл сонетов «Астрофил и Стелла», в котором возможно вычлнить завязку, развитие основного действия и кульминацию [9: 44]. Более того, именно в сонетах «английского Петрарки» можно обнаружить те характерные черты ренессансного сонета в Англии, впоследствии особенно ярко проявившиеся в сонетах У. Шекспира: двойственность любви, которая у Ф. Сидни «небесная и земная, благостная и греховная, идеальная и плотская» [10: 276] и утверждение двуединой сущности человека – духовной и телесной. Ф. Сидни во многом предвосхитил появление Смуглой Леди шекспировских сонетов – главная героиня «Астрофила и Стеллы» темноглаза и в отличие от бесплотных идеалов итальянских образцов жанра представляется вполне земной женщиной, хотя по-прежнему благочестивой и добродетельной (женский образ шекспировской лирики, напротив, порочен: «In nothing art thou black save in thy deeds, / «(сонет 131) [11: 328]). Отход от петраркистской традиции намечается и в стилизовом плане. Словно подмечая слабые стороны подражателей итальянскому мастеру – использование избитых штампов, напыщенности образов и метафор, Ф. Сидни поражает читателя простотой стиля, ограничиваясь для «украшения» стиха, как замечает Л. И. Володарская, составными

эпитетами, состоящими из нескольких слов и инверсией [10: 285]. И хотя автор «Астрофила и Стеллы» возвращается к итальянскому типу сонета, схема рифмовки секстета (cd cd ee) подразумевает выделение заключительного двустихия, афористичность которого – характерный признак английского сонета – проявляется и в содержании – окончание стихотворений этого английского поэта обычно неожиданно для читателя. Как справедливо замечает Л. И. Володарская, Ф. Сидни «словно открыл шлюзы английской лирической поэзии» [10: 291], что привело к написанию огромного количества стихотворений этого жанра. За последнее десятилетие XVI века было опубликовано около двух с половиной тысяч сонетов. К жанру, прославившему Петрарку, обращались С. Дэниел (1563-1619), М. Дрейтон (1563-1631), Ф. Гревилл (1554-1628), Э. Спенсер (1552-1599) и другие.

И все же, несмотря на преодоление петраркистской традиции и достаточно сложную эволюцию, которую прошел английский сонет к 90-м годам XVI столетия, именно произведения У. Шекспира (1564-1616), как отмечал в свое время Р. М. Самарин, стали «новой и высшей ступенью развития этого жанра» [12: 30]. По-видимому, трудно согласиться с утверждением А. Н. Горбунова о том, что великий драматург «пошел совершенно другим путем» и «взорвал сложившиеся каноны жанра» [9: 48], напротив, как представляется, в своих, несомненно поражающих воображение, нововведениях, он скорее оттолкнулся от уже существовавших к тому времени традиций английского сонета, и преобразил их с помощью высочайшего поэтического мастерства. К отличительным особенностям шекспировских стихотворений «стесненного размера» относятся автобиографичность, изменение тематики сонетов по сравнению с предшествующей традицией, оригинальность стиля⁶, а также диалектичность как основополагающий принцип поэтики. Новаторство в содержательном плане способствовало появлению новых главных действующих лиц – вместо добродетельной, но подчас жестокосердной, Сонетной Дамы и ее поклонника, у У. Шекспира появляются Благородный Друг и Смуглая (Темная) Леди, при этом дружба «понимаемая в духе высоких неоплатонических идеалов» [9: 48] ставится выше любви-страсти, которая отступает на второй план. Более того, в отличие от сонетов предшествующих поэтов, у автора «Ромео и Джульетты» внешняя красота юного Друга поэта, которая подразумевала для лирического героя и его внутреннюю добродетель, контрастирует с порочностью Смуглой Леди. Живописуя свой идеал в сонетах как земную женщину, которая мало похожа на Сонетных Дам из произведений его предшественников, Шекспир продолжил полемику с петраркистской традицией и эвфуистами и одновременно сосредоточил свои усилия на создании индивидуальности с характерными внешними чертами⁷ и внутренними качествами. Особенно ярко изображен лирический герой – образ человека эпохи Ренессанса, испытывающего целую гамму различных эмоций, из которых главная для него – «постоянное ощущение внутренней противоречивости человеческого чувства» [5: 24], являющегося одновременно источником радости и боли. По мнению З. И. Плавскиной, для выражения такой противоречивости человеческого чувства наилучшим образом и подходит жанр сонета, которому свойственна диалектичность [5: 24]. Именно в изображении внутреннего мира героя, а также в раскрытии человеческого характера в изменении и развитии, как замечают многие исследователи, состоит основное новаторство поэта-драматурга. Неслучайно, среди характерных признаков, отличающих сонеты создателя «Гамлета» от произведений его предшественников, исследователи часто отмечают их особый драматизм. Как отмечал А. А. Аникст, У. Шекспир «умел придать движение идее или чувству» [14: 10], которому посвящен сонет. К заслугам ренессансного гения в отношении жанра «стесненного размера» следует причислить расширение тематического плана сонетов – кроме истории человеческих взаимоотношений, У. Шекспир рассматривал темы

поэзии (сонеты 79, 81 и 55), литературного соперничества (сонеты 80 и 85), торжества искусства над временем (сонеты 54, 55, 60, 63, 81 и др.), скоротечности молодости и недолговечности человеческой жизни (сонеты 18, 73) и другие. В содержательном плане, как утверждают большинство исследователей, великий драматург, разрабатывая одну тему в соответствии с итальянской традицией, несколько изменил соотношение частей в своих сонетах: в первом четверостишие обычно определялась тема стихотворения, во втором происходило ее развитие, третий катрен подводил к развязке или решению темы, а заключительное двустишие в афористической форме выражало итог⁸, что впоследствии превратилось в содержательный канон английского сонета.

Резкий поворот в развитии жанра сонета произошел с появлением «Священных сонетов» Джона Донна (1572-1631), относящихся к поздней лирике поэта. Отказавшись от любовной тематики, «монарх интеллекта» превращает сонет в основной жанр религиозной лирики. В своих произведениях, написанных в соответствии с итальянским каноном, поэт «поколения Гамлетов»⁹ пытается осознать противоречие между чистой бессмертной души и несовершенством материального мира. При этом Донн ищет поддержку у Бога, выявляя враждебное отношение к земному существованию человека, что позволило Р. М. Самарину назвать «Священные сонеты» «вопиющей антитезой по отношению к сонетам Шекспира» [15: 51]. Сонетам Джона Донна присущи большинство характерных признаков этого жанра эпохи барокко, среди которых З. И. Плавский выделяет разомкнутость, однонаправленность композиции, обусловленной сознанием трагичности и неразрешимости противоречий, а также «резкую контрастность образной системы, мозаичность картины изображаемой реальности, подчеркнутое совмещение «высокого» и «низкого» в языке» [5: 9]. Противопоставляя мелодичности сонетов У. Шекспира и его современников разговорную интонацию своих произведений, Джон Донн стремится придать ей более личный характер, что подчеркивается выбором для большинства стихотворений формы монолога.

Следующей стадией в истории развития сонета в Англии следует считать творчество Джона Мильтона (1608-1674), резко изменившего тематику и стиль жанра и на долгие годы разделившего вместе с У. Шекспиром славу величайшего сонетиста. Как отмечают исследователи, любовная тема присутствует лишь в нескольких стихотворениях поэта: «*Donna leggiarda*», написанном на итальянском языке, «*To a virtuous young Lady*», а также в сонете «*On His Deceased Wife*», обращенном к покойной второй жене. Не увлекается автор «Потерянного рая» и религией в своих сонетах, предпочитая использовать для теологических размышлений жанр псалмов. Напротив, как полагает Р. М. Самарин, нарушая существовавшую прежде традицию сонетного жанра в английской поэзии, Милтон превращает сонет в «орудие политической повседневной борьбы, один из видов публицистической поэзии, процветающей в XVII веке» [15: 202]. При этом большинство образцов «стесненного размера», написанные в 40-50-е годы, представляют собой подобие «лирического дневника» участника английской революции [15: 203]. Избранной тематике соответствует и стиль сонетов – приподнятый, с торжественной интонацией, весьма напоминающий ораторский. Возвратившись к итальянскому образцу, с его пропорциональным делением на октаву и секстет, Милтон придал этой форме неведомые ранее «величие и монументальность» [9: 51]. Гражданственность, подчинение страстей единственному чувству – чувству долга прослеживается и в сонетах 1655 года, написанных в камерном тоне и повествующих о буднях поэта, где периодически появляются размышления о будущем Европы, о прошлых и грядущих политических событиях. В сонетах Джона Мильтона проявляются отдельные свойства классицистического образца этого

жанра, что обнаруживается в противопоставлении разума и чувства, которое разрешается «путем подавления одной из противоборствующих сторон, ее подчинения» [5: 9] – чаще всего человеческой эмоции.

Как видим, в XVII веке сонет не получил такого развития, как в эпоху Возрождения. Причиной этого, по-видимому, является преобладание классицистических тенденций в литературе с их превосходством рационального над эмоциональным, что не было свойственно жанру сонета в котором, как замечает З. И. Плавский, «непосредственно эмоциональное начало играет весьма существенную роль» [5: 9]. Данные тенденции усилились в эпоху Просвещения, когда сонет окончательно утратил в Англии свою популярность.

Возрождение жанра сонета неразрывно связано с эпохой романтизма, однако истоки этого процесса следует искать в одном из направлений предшествующей эпохи, а именно в лирике сентиментализма. Автор одной из авторитетных монографий, посвященных исследованию жанровых форм в контексте английского романтизма, Стюарт Кюрран [16] в главе о сонете замечает, что дискредитация ренессансного сонета в эпоху Просвещения не позволила этому жанровому образцу стать моделью для возрождения традиционной английской жанровой формы. В отличие от ренессансного сонета, который, по мнению большинства ученых, восходит к народной поэзии, и в большей мере к жанру баллады¹⁰, «the sonnet of sensibility» («чувствительный сонет»), а именно эту жанровую разновидность принято считать истоком романтического сонета, имеет тесную связь с элегией¹¹. Неудивительно, что первый «великий сонет английского Просвещения» [17: 30] «Сонет на смерть М-ра Ричарда Уэста» («Sonnet on the Death of Mr. Richard West») появился в творчестве Томаса Грея (1716-1771) – автора знаменитой «Элегии, написанной на сельском кладбище» («Elegy Written in a Country Church-Yard»). Опубликованный в 1775 году спустя 4 года после смерти автора, этот элегический сонет, как полагает С. Кюрран, стал «движущей силой» романтического возрождения сонета. И хотя в целом в сонете в зашифрованном виде прослеживается традиция ренессансного любовного сонета, изменение тональности стихотворения, превратило его из панегирика любви и религии в «памятник бесполезной скорби» («monument to the unavailing sorrow») [16: 30]. Позднее, в определенной мере, опираясь на традицию «sonnet of sensibility» лирики сентиментализма, поэты – романтики не только реанимировали сонетный жанр, но и трансформировали его, превратив из догматической формы, в которую он начал было превращаться, в жанр лирики, наиболее точно отражающей их эстетические воззрения, выражающиеся в сочетании индивидуального и универсального, конкретного и бесконечного. Безусловно, сонет эпохи Романтизма требует более подробного анализа, что должно стать предметом отдельного исследования.

Таким образом, сонет в своем развитии прошел несколько стадий – от подражательных образцов в духе традиций итальянских мастеров с постепенным отходом от петраркиской традиции и созданием собственного английского типа ренессансного сонета, вершиной которого являлись сонеты У. Шекспира, к расширению тематического диапазона в эпоху барокко (сонеты Донна и Мильтона) и изменению их стилового своеобразия – от образцов «метафизической поэзии» до ясного и величественно-стиля милтоновских сонетов. Эпоха Просвещения отодвинула сонет на периферию литературного процесса, оставив его для поэтических упражнений, и лишь в эпоху Романтизма произойдет его окончательное и бесповоротное возрождение в английской литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В литературоведении до сих пор ведутся споры по поводу происхождения сонета. При этом наиболее обоснованными признаются две версии относительно его родины: провинция Прованс на юге Франции и остров Сицилия в Италии. Именно в этих регионах, как полагают большинство ученых, в XI-XIII вв. сложились экономические и культурные предпосылки для зарождения жанра сонета – бурное развитие торговли, интерес к образованию, а также территориальная близость к арабским странам, где в IX-XI веках поэзия отличалась особым жанровым своеобразием. Как итальянская, так и французская версия происхождения сонета имеет своих сторонников и противников среди авторитетных ученых. К представителям «провансоцентризма» относятся Б. Буальский [1], А. Аникст [2], версию итальянского происхождения сонетов поддерживают Л. Гроссман [3], О. Н. Мороз [4], З. И. Плавский [5], М. Л. Гаспаров [6]. Существовавшие ранее «античная» (утверждавшая происхождение сонета из мадригала) и «арабская» (полагавшая предком сонета жанр газели) версии генезиса сонета не представляются убедительными для современных литературоведов.

² Авторы большинства литературных справочников и учебников по теории литературы в зависимости от рифмовки различают три основных типа сонетов: «французский» (abba abba, ccd eed), «итальянский» (петраркистский) (abab abab (abba abba), cdc dcd (cde cde)) и «английский» (шекспировский) (abab cdcd efef gg).

³ Как отмечает К. С. Герасимов, сонет обладает теми особенностями внешней структуры и «глубинными свойствами его сути», которые «позволяют с наибольшим художественным совершенством осуществить слияние макрокосма вселенского бытия с миром мыслей и чувств бытия индивидуального...» [8: 22].

⁴ Большинство исследователей, однако, отмечают тот факт, что перевод сонета Петрарки был впервые приведен в поэме Д. Чосера «Троил и Хризеида», однако данный образец жанра не привлек внимания читателя из-за того, что поэт разрушил форму сонета, приведя ее в соответствие с королевской строкой, которой написана поэма (aba bb cc).

⁵ На эту особенность цикла указывает Л. И. Володарская, отмечая, что «Астрофил и Стелла» «в отличие от предшествовавших ему лирических циклов – произведение лиро-эпическое» [10: 274].

⁶ Как отмечает А. А. Аникст, начав с использования привычных для ренессансной поэзии символов и ассоциаций, У. Шекспир впоследствии прибегает к неожиданным образам и сравнениям, взятым из повседневной жизни и являющимся на первый взгляд непоэтичными. Однако именно такие тропы, а также сложные метафоры, порой развертывавшиеся в целую цепь образов, придавали сонетам великого мастера особую неповторимую оригинальность [2: 32-35].

⁷ Как замечает Р. М. Самарин, У. Шекспир, уподобляя себя художнику, стремится к созданию зримого (зрительного) образа, особенно точно воспроизводящего реальность (к примеру, природы (сонет 106) [13: 78-79]).

⁸ Как замечал А. А. Аникст, содержание двустишия могло варьироваться – иногда оно представляло собой вывод из сказанного ранее, иногда – антитезу, а в некоторых случаях являлось развязкой содержания, изложенного в трех предшествующих четверостишиях [2: 18].

⁹ Обозначая так поколение художников XVII века, Р. М. Самарин акцентирует внимание на их растерянности перед противоречиями реальности и разочаровании в гуманистических иллюзиях [15: 47].

¹⁰ Влияние английской народной баллады на развитие жанра сонета рассматривает Е. Л. Донская [17] в статье «О генезисе и развитии английского сонета XVI в.»

¹¹ Как замечает Н. А. Паньков, «в эпоху романтизма, и особенно у прерафаэлитов взаимодействие сонета с элегией и примыкание сонетов к традиции сентиментальной и меланхолической поэзии стало весьма существенной чертой поэтики и стиля» [18: 106].

ЛИТЕРАТУРА

1. Буяльський Б. Таємниця шекспірівських сонетів // Шекспір В. Сонети. – К.: Дніпро, 1966. – С. 5 – 26.
2. Аникст А. А. «Сонеты» Шекспира // Шекспир У. Сонеты. – Минск: Вышэйшая школа, 1981. – С.5 – 38.
3. Гроссман Л. Поэтика сонета // Проблемы поэтики.- М.-Л.: »Земля и фабрика», 1925. – С. 117 – 140.
4. Мороз О. Н. Этюды про сонет. До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета. – К.: Дніпро, 1973.
5. Плавский З. И. Четырнадцать магических строк // Западноевропейский сонет (XIII-XVII века): Поэтическая антология /Сост. А. А. Чамеев и др.- Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С.3-28.
6. Гаспаров М. Л. Сонет // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи «Интелвак», 2003. – С.1008.
7. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
8. Герасимов К. С. Диалектика канонов сонета // Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1985. – С. 17-51.
9. Горбунов А. Н. «Стесненный размер» (Об английском сонете) // Английский сонет XVI- XIX веков: Сборник / Сост. А. Л. Зорин. – На англ. яз. с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1990. – С. 41 – 60.
10. Володарская Л. И. Первый английский цикл сонетов и его автор // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. – М.: Наука, 1982. – С. 257-291.
11. Шекспир У. Сонеты: Антология современных переводов. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 384 с.
12. Самарин Р. М. «Шекспировская эпоха» в английской поэзии XVI-XVII вв. // Филологические науки. – М.: МГУ, 1964. – № 1. – С. 28-32.
13. Самарин Р. М. Реализм Шекспира. – М.: Наука, 1964. – 190 с.
14. Аникст А. А. Великий поэт – драматург // Филологические науки. – 1964. – № 1. – С. 3-11.
15. Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона. – М.: Издательство МГУ, 1964. – 484 с.
16. Curran S. Poetic Form and British Romanticism. – N.Y., Oxford: Oxford University Press, 1986. – 265 p.
17. Донская Е. Л. О генезисе и развитии английского сонета XVI в. // Филологические науки. – М.: МГУ, 1988. – № 2. – С. 30-34.
18. Паньков Н. А. Прерафаэлиты и их место в истории английской поэзии второй половины XIX – начала XX веков: Дис... канд. филол. наук: 10.01.05 / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1983. – 263 с.

РЕГІОНАЛІЗМ ЯК КОНСТАНТА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ
В ОПОВІДАННІ ЕННІ ПРУ «BROKEBACK MOUNTAIN»

The article deals with the characteristic features of the individual author's manner in the short story of Annie Proulx «Brokeback Mountain». It is focused on the problem of regionalism. Proulx's fiers grip on and grip by the physical territory combining a wonderfully intense sense of location with the thrill of being constantly on the edge.

Енні Пру – одна з найяскравіших постатей у сучасному літературному процесі США. В середині 80-х років у періодичних виданнях почали з'являтися її оповідання, які потім увійшли до збірки «Пісні серця» («Heart Songs», 1988). Роман «Листівки» («Postcards», 1992) отримав премію «PEN/FAULKNER». Наступний роман «Корабельні новини» («The Shipping News», 1994) був відзначений Пуліцерівською премією. За оповідання зі збірки «Горбата гора» («Close Range: Brokeback Mountain and Other Stories», 1999¹) Пру двічі нагороджена премією О'Генрі (O. Henry Awards Prize Stories за «Brokeback Mountain», 1998 і за «The Mud Below», 1999), а оповідання «The Half-Skinned Steer»², 1998 та «The Bunchgrass Edge of the World»³, 1999 здобули «The Best American Short Stories».

Дослідженням творчості Енні Пру займаються американські та європейські літературознавці: Карен Лейн Руд (Karen Lane Rood, «Understanding Annie Proulx»), Крістіан Хамельзунд (Christian Hummelsund, «Dangerous and Indifferent Ground: Correspondence with Nature in Annie Proulx's Fiction»), Ненсі Ньюланд (Nancy Newland, «Journeys of Self-Transformation in Contemporary Literature»), які переважно розглядають оповідання та романи Пру в контексті регіональної традиції американської літератури.

Регіоналістична проза веде початок від так званого місцевого колориту XIX ст., який як жанр існував до 1890-х. Політичні та економічні обставини зумовили посилений інтерес до регіоналізму в 30-х рр. XX ст., хоча на цей раз він виступає як окремих напрям і в літературі, і в мистецтві. Письменники-регіоналісти 30-х років були переважно вихідцями із сільськогосподарських районів Середнього Заходу. Характерними рисами їхніх творів стали простий, «немодерністський» стиль та бажання зображати повсякденне життя американців. Література регіоналізму майже зникає після другої світової війни, якщо, звичайно, не вважати урбаністичну прозу однією із форм регіоналізму. Однак протягом останніх десяти років спостерігається тенденція повернення регіоналізму в літературу США [1: 3].

Проблеми регіоналізму починають посідати провідне місце в сучасній художній літературі, зокрема в прозі Енні Пру. Вітчизняні критики ще не досліджували творчість письменниці в цьому плані, чим і визначається актуальність запропонованого дослідження. Відтак метою статті є визначення елементів регіоналізму в оповіданні «Горбата гора» («Brokeback Mountain», 1999).

Найбільш цікавим аспектом нового регіоналізму є його різноманітність. Швидко поширюючись, він отримує дедалі більше прихильників [1: 2]. Американські дослідники

1 Вперше збірка вийшла під назвою «Close Range: Wyoming Stories».

2 «Напівбілований віл» (переклад наш – Г. Ч.).

3 «Жмут трави на краю світу» (переклад наш – Г. Ч.).

класифікують сучасний регіоналізм за приналежністю окремих штатів до певних географічних областей США. Наприклад, серед письменників Заходу називають Уолеса Стегнера та Джоан Дідіон, штат Каліфорнія; до письменників центральної частини США можна віднести Джейн Смайді, штат Айова, Енні Пру зі штату Вайомінг, Ларі Макмертрі та Кормака Макарти, штат Техас тощо [1: 4].

Літературу центральної частини Америки, однією з представниць якої є Пру, об'єднує тематика творів, в яких зображується життєвий шлях багатьох поколінь фермерських родин, їхні звичаї та традиції, духовні цінності.

Регіоналізм у збірці проявляється в наступних категоріях: у зображенні часу і простору, природи, історичного контексту та локального колориту, гендерної проблематики.

В оповіданні «Горбата гора» («Brokeback Mountain») описується життєвий шлях двох ковбоїв. Оточуючі не сприймають їхнього способу життя та інтимних стосунків. І вони змушені приховувати цей факт, потерпаючи від осуду рідних, власне близьких для них людей, що зрештою руйнує їхнє життя і стає причиною смерті одного з коханців [2: 115].

Упереджене ставлення до всього, що вважається незвичним, характеризує жителів сільської Америки, оскільки вони дуже консервативні. І це є спільною рисою багатьох віддалених куточків країни.

Рушієм сюжетної лінії є не розвиток конфлікту, не зіткнення протиріч, а посилення незадоволеності, внутрішнього дискомфорту героїв. Звідси – наростання емоційної напруги. Противага висловленого і невисловленого. Ідейна сторона конфлікту виноситься автором за межі сюжету, про неї можна лише здогадуватись [3: 44].

Відсутня чітка композиційна схема. Звичайно ми майже нічого не знаємо про уподобання та інтереси головного героя.

Автор використовує прийом контрасту. Життєві катастрофи, трагічні переживання різко контрастують з побутовими подіями, звичайними справами і розмовами людей.

Стиль відзначається психологічною майстерністю, виразністю описів природи й людської діяльності.

Лексика в оповіданні «Горбата гора» досить проста, розмовна. Герої Пру часто вживають нецензурні слова, приховуючи за іноді брутальною поведінкою свої почуття.

Письмениця не тяжіє до метафор, здебільшого використовує слова не в переносному, а у прямому їх значенні. Порівнянь небагато, і вони прості й конкретні, тобто передають внутрішній стан героя. Мова Пру відзначається простотою й лаконізмом (так званий «телеграфний стиль») [3: 74].

Метою авторки не є повне розкриття мотивів поведінки людей. Пру намагалася дати поштовх до розвитку уяви читача, викликати цікавість до долі героя. Автор нічого не підказує, лише подавав скупі факти, надаючи читачеві можливість самому дійти певних висновків.

Герої письменниці сповідують філософію своєрідного стоїцизму, демонструють витримку під ударами долі, стійкість у найнебезпечніших ситуаціях. Ці люди не аналізують життєві обставини, уникають роздумів чи узагальнень, не люблять висловлювати свої аргументи навіть з тих питань, які їх хвилюють. За маскою спокою, байдужості, часом жарту часто приховані біль, тривога, незадоволення, страждання.

Більша частина смислу твору закладена у підтексті. Поетика характеризується натяками та недовомовленостями. Письмениця змальовує тільки факти, але за ними легко вгадуються складні психологічні процеси, душевні драми героїв. Уникаючи деталізованих описів, авторських пояснень, Пру пропонує принцип «саморозкриття» персонажів: герой зображується не тільки як певна людська особистість, але й як продукт своєї епохи.

Образи головних героїв авторка подає з окремих деталей і спогадів, що складають історію його життя.

Головна проблема, яку автор піднімає у творі – це питання про сенс людського життя. У суспільстві – серед безініціативних, не здатних проявити себе як особистості, людей, які заради грошей не гребують переступити через загальнолюдські моральні цінності – персонажі оповідання «Горбата гора» знаходять наступні способи вирішення проблем:

1. Ціна життя окремої людини;
2. Спокутування боргів минулого;
3. Права сили і влади грошей;
4. Добра і зла;
5. Моральної відповідальності за вчинки.

Висвітлюються й інші проблеми: природа і людина, людина і суспільство, людина і Всесвіт [3: 78].

Аналізуючи оповідання «Горбата гора», можна дійти висновку, що Енні Пру є однією з представників літератури регіоналізму. Це проявляється на різних рівнях художньої структури її оповідання: стилістичному, лексичному та на рівні проблематики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Werden D. American Regionalism: The West, The Frontier, The Prairie, and The Plains. – West Texas University, 2007. – 5 p.
2. Hummelsund C. Dangerous and Indifferent Ground: Correspondence with Nature in Annie Proulx's Fiction. – Norway: University of Bergen, 2006. – 468 p.
3. Rood K. L. Understanding Annie Proulx. – Harper Collins, 2001. – 311 p.
4. Proulx E. Annie. Close Range: Brokeback Mountain and Other Stories. – London: Harper Perennial, 2006. – 318 p.

УДК 821.111-31.09

Левченко О. В.

(Дніпропетровськ, Україна)

РОМАНІСТИКА А. МЕРДОК І КУЛЬТУРА ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ ТА МОВИ ВІД КЛАСИКИ ДО МОДЕРНУ

У статті розглядаються проблеми співвіднесення романів А. Мердок з традицією філософської прози й художнього філософствування. Уважне прочитання поетики та семантики творів дозволяє побачити діалектику слова й думки як константу її творчості; простежується культурна традиція від Платона, Монтеня до Толстого, Вулф, Сартра, що відчувається як стилістично, так і концептуально.

Ключові слова: *філософська проза, філософський роман, літературна традиція, філософсько-художнє мислення, проблема думки та слова, художній психологізм, невластива пряма мова, «Я-роман».*

The point of the article is to observe the correlation of I. Murdoch's prose with philosophic and literary tradition. The perusal of the novels' poetics and semantics demonstrates the word-concept dialectics as the basic problem of her philosophy and fiction. The cultural continuity (Plato, Montaigne to Tolstoy, Woolf, Sartre), that might be observed either stylistically or conceptually, is under consideration.

© Левченко О. В., 2008

Key words: *philosophic prose, philosophic novel, literary continuity, philosophic and artistic reflection, concept-word opposition, psychologism in a work of fiction, interior monologue, «Ich-Roman».*

Творчий шлях А. Мердок розпочався з філософського й водночас літературно-критичного есе «Сартрю Романтичний екзистенціаліст» (*Sartre. Romantic Existentialist*, 1953); перший її роман – «Під сіттю» (*Under the Net*, 1954) – як вважають дослідники, мав у своїй концепції багато чого від теорій Л.Вітгенштейна. Філософія та література одразу ж поєдналися в її творчості. Вона увійшла до літератури вже будучи професійним філософом із доволі усталеною індивідуальною системою етики та естетики, за якою, як це не видається дивним, художня творчість і митець повинні «бігти від концепцій», відсторонюючись від теоретичного філософствування.

Водночас, майже всі її романи вирізняються наявністю, іноді демонстративною, численних філософсько-культурних референцій від античності до сучасності. Такий постійний діалог з людьми «божественного розуму» (а це Платон, Кант, Шекспір, за словами самої письменниці), а також намагання літературознавців «укласти» творчість А. Мердок у традиційну й зрозумілу схему – філософ, що стає письменником і втілює свої теорії у творі – призвели до постановки очікуваних запитань. Чи дійсно Мердок-філософ присутня в художньому світі Мердок-письменниці? Чи не є реальність її романів лише ілюстрацією до філософських концептів? І чи філософськими взагалі є романи А. Мердок?

Звичайно, класифікація «живого слова» та «зведення» творчості до сталої та жорсткої схеми не лише унеможливають адекватну інтерпретацію тексту, але й суперечать самій сутності філологічної науки (як її розуміють Д. С. Ліхачов, С. С. Аверінцев, М. Л. Гаспаров, О. І. Білецький). Тим більше такий однозначний розподіл небезпечний для романного жанру, універсальність якого, як вважає О. В. Михайлов, – генетично закладена в ньому риса, що постійно розвивається [Цит.за: 11: 107]. «Привласнення» романом принципів бачення світу, що виникають в інших естетичних формах чи в просторі культури взагалі – це те, що обумовлює його «поліфонічність», запорука його життя у «великому часі» (М. М. Бахтін).

Утиснення роману Мердок в схему роману виключно філософського, коли, виявляється, важливий не сам герой, його внутрішня реальність, психологізм, побудований письменницею художній простір – а ті філософські теореми, що стоять за ними; не динаміка сюжету та подій – а викладення теоретичного концепту – такий погляд не лише стирає «об'ємність» (стереоскопічність) твору, але й ставить під сумнів його художність. Саме проти цього виступала в есеїстиці А. Мердок, застерігаючи перетворювати живу тканину художнього твору на «кристалічну решітку» [2].

Адже таке прочитання перетворює її героїв на однозначних ант- і прот-агоністів, буквально: «носіїв Добра та Зла», які поляризуються в просторі роману; так сприйнятий критиками Джуліус Кінг («Цілком почесна поразка») [12] – і тоді можна не помітити, що літо в окупованій Європі, проведене героєм нібито «not being bored», перетвориться на страшний Бельзен; що й принизливий навічно татуйований номер на руці, і само виправдання героя, котрий «conceded [being] an instrument of justice» залишаються теж не помічені – вони не для побудованої схеми; вони, говорячи словами самого Джуліуса, «only visible in certain lights». Сама ж письменниця та її понад 20 романів, у такій літературознавчій концепції, вишиковуються в акуратно накреслену пряму – «від Сартра до Платона», тобто від «подолання» екзистенціалізму до філософської класики: «безвихідь і песимізм людського існування» в екзистенціалістів перетворюються на «платонівську

мудрість Любові» [7] (ця стаття В. Івашової, як виявляється, і досі залишається посібником для деяких сучасних філологів, які з її допомогою спрощують «складні для розуміння, філософські романи Мердок» [9]).

Існує й інший погляд: герої Мердок лише обговорюють філософські проблеми, але самі вони жодним чином не впливають на тканину художнього твору, побудову цілого; сама ж письменниця – мораліст та напутник, а не філософ [5].

Здається, останнє твердження дає цінну підказку – філософію Мердок слід прочитувати не в теоріях, близьких до семантики твору, а в ньому самому, у його поетиці, принципах його побудови, буквально – у художньому мовленні, у мові героїв та автора як відображенні сутності їхнього філософсько-художнього мислення.

Більшість романів А. Мердок, починаючи з першого, – оповіді чи роздуми героїв про самих себе; це поліфонічні монологи, в яких «перший голос» переплітається з іншими, інколи зовсім розчиняючись у них (залишаючи читачеві здогадуватися, наче в Керролла, «чий це був сон?»), інколи виявляючись тлом для них, інколи даючи прямий коментар – увесь час ми слідкуємо за подіями, тлумачимо їх не разом з автором, а безпосередньо з самим героєм – через його мову та відображені в ній думки. Читач бачить художній світ твору через оптику світосприйняття самого героя, разом з ним, як в «Під сіттю», вибудовує концепцію, розуміє її «нежиттєвість», зневіряється, вибудовує іншу, і кожен раз виявляється, як для героя «Під сіттю» Джейка Донагью, що «слова та вчинки – не те саме».

Інакше в «Морі, морі» (*The Sea, the sea*, 1978), коли постійне порівняння героя з Шекспіровим Просперо, начебто реалізоване в подіях романного світу, видається лише марнолюбним удаванням, про нереалізованість котрого ми знову ж дізнаємся з роздумів цього ж героя, його спогадів та самоаналізу.

У «Цілком славетній поразці» (*A Fairly Honourable Defeat*, 1970) – великі й напружені динамічні діалоги, через які, наче в слідчому експерименті з перехресним допитом, поступово вимальовуються психологічні портрети учасників драми; і знову – кожного з них ми бачимо через думки, бажання, міркування, враження інших; від побіжних, іронічно-усміхнених згадок – до серйозних розмірковувань, намагання досягнути філософію іншого чи змінити свою.

Кожного разу у фокусі уваги письменниці, а отже й нашого пильного прочитання, – мислення людини. У цьому, як видається, і полягає особливість філософської прози Мердок. Її романи – не втілення філософських ідей, як у В. Голдінга, Т. Манна чи Ж.-П. Сартра; це й не філософське письмо традиції Вольтера. Її герої не мислять філософськими концептами – перед нами самий процес їхнього постулювання. У центрі філософських романів Мердок – самий процес філософствування та одна з найважливіших проблем – співвідношення думки та її словесного втілення; саме мислення, з безконечними повторами, невпевненістю, асоціативними образами, поверненням до вихідної точки й неможливістю остаточного й однозначного фіналу.

Використання в більшості романів невласне-прямої мови стає засобом художнього зображення самого мислення, асоціативності пам'яті, почуття – складних процесів людської свідомості; у такому разі не лише створюється відчуття максимальної заглибленості в психіку героя, «плин свідомості» (мова стає вкрай суб'єктною), але, у підтексті, прочитуються й позиція автора.

Злиття конкретного, того, що вказує на реальний «світ речей» і на індивідуальний, психологічний світ героя, – з абстрактним, філософічним, концептуальним у мові романів Мердок втілюється в таких слово образах, особливостях слововживання, мовностілових засобах:

– створюються афоризми, «максими», «гноми», що вказують на мердоківські «особистісні» філософеми: «Це не «розумний порядок»; це порядок, який нам відповідає», – слова ексцентричної героїні, що вказують на особистісну вмотивованість філософствування (у романі «Втеча від чарівника» [11: 107]);

– метафори вживаються в ролі термінів, і нерідко це метафори-цитати, що й у першоджерелі мали статус концепту, тобто складного образу з філософським змістом: «Під ситтю» (концепт Л. Вітгенштейна, що став назвою роману Мердок; філософема, що виражає співвідношення реальності та слів);

– цитати вживаються як «інтекст» (Ж. Женетт) і в новому тексті письменниці «прирошують» зміст: «Неофіційна троянда» (з поезії Р. Брука; у Мердок – образ, що виражає неочікувані можливості, віддалення від стандартів моралі та поведінки); «Море, море» – цитата з багатьох джерел, що ввбрала в себе велику кількість філософсько-психологічних планів;

– мова «сухого» філософського аналізу зближується з «неформальною» мовою героїв, навіть із мовою лірики. Сама А. Мердок спостерігає це на прикладах «Місіс Деловой» В. Вулф, романів Сартра: читач насолоджується вишуканістю прози, а не тільки пізнає філософську доктрину, – і, звісно, такою є її власна художня практика. Позиція письменника як філософа, пише вона, «ставити перед ним як романістом важке завдання: підтримувати наш інтерес і наше відчуття реальності попри сухість і виснажливий ефект постійного аналізу» [3: 58]; саме тому межа, що нібито повинна розділяти міркування й виклад відображення й емоції, слово-термін від слово-образу, – послідовно стирається нею.

Ідеї реалізуються ненав'язливо й тонко, шляхом створення в такому «Я-романі» складної картини психології, свідомості героя, його власного бачення самого себе та оточуючий романний світ. Висновки ж робить лише сам читач. Перед ним – поліфонія моно- та діалогів, від стверджувальних концепцій, що інколи суперечать одна одній, до медитативних роздумів, філософського скепсису й іронії – усі вони поєднуються в Мердок у складній діалектиці цілого.

Такий спосіб філософствування та його вираження, як блискуче показує О. Ф. Лосев, чи не найяскравіша риса образу мислення й писання Платона: «Завдяки драматизму думки, що й створює діалог, завершеність увесь час зникає, ... однак саме це й створює відчуття живого й істинного (...). Свої концепції він [Платон] змушує читача продумувати так само, як продумував він їх сам. Він не приховує своїх сумнівів та невпевненості (...) Платон менш за все догматичний. Його філософія – це шлях найгострішого критицизму та діалектики, що ніколи не скінчується» [10: 152; 223]. Саме в цій філософській традиції, яку від Платона підхопить М. Монтень, з його постійними змінами масштабів, кутів зору, вражень та способу споглядання за реальністю [6: 197], коли життя переходить у філософію та навпаки, і слід розглядати прозу А. Мердок. Її концепції – у постійному становленні; виникаючи в текстах творів, вони кожен раз не пояснюють життя та вчинки героїв, а постійно перевіряються іншою реальністю – психологічною вірогідністю художнього світу роману. Звідси, як зазначає Е. Діппл, «великі переваги романістики: для розуміння [твору] зовсім не завжди обов'язково потрібно знати філософські джерела» [1: 7].

Пильна увага до слова, непоквапливе прочитання, що не матиме на меті вибудувати власну концепцію без уваги на поліфонію цілого, спостереження за «динамізмом думки» – умови безпосереднього читачького розуміння філософії романів А. Мердок. Ідеї та теорію стають зрозумілими лише «in certain lights» – через самий процес прочитання та переживання художнього психологізму; імпульс таких романів, на думку англomовної критики, – «from inside out»; такою є експериментальна проза Дж. Джойса, В. Вулф, Г. Джеймса

[Цит за: 8: 3]. Однак схожими у своїй поетиці становлення багатослівного й недоговореного виявляються й твори Ф. Достоевського та Л. Толстого, у яких людина – рухома, мінлива, але впізнана структура; звідси, наприклад, «плинність» толстовського персонажу (Л. Я. Гінзбург). А це письменники, на яких постійно орієнтувалася А. Мердок. Такий спосіб філософствування й побудови художнього світу роману, коли для читача на перший план виходить людина, особистість, її мислення й психологія, мають, на думку Л. Я. Гінзбург, велику гуманістичну цінність; точніше, на брак такої в сучасній літературі обережно вказувала дослідниця в середині ХХ ст. [6]. У романах А. Мердок людина та її особистість не лише залишаються в «оптичному фокусі», вони, що видається важливішим у контексті сучасної культурної парадигми, залишаються цілісними, «непрозорими», за словами самої письменниці. Адже «When does one ever know a human being?», – у котрий раз задаватимуться питанням античної класики герої романів Мердок [4: 281].

ЛІТЕРАТУРА

1. Dipple E. Fragments of I. Murdoch's Vision // Iris Murdoch Society News Letter. – Autumn 1995. – № 9.
2. Murdoch I. Against Dryness // Ел. ресурс: www.todayinliterature.com/biography/iris.murdoch.asp
3. Murdoch I. Sartre. Romantic Rationalist. – L.: Collins, 1972. – 126 p.
4. Murdoch I. Under the Net. – L.: Chatto & Windus, 1969.
5. Streat J. The philosophy of the novel (W. Golding, I. Murdoch, J. Fowles) // Ел. ресурс: www.todayinliterature.com/biography/iris.murdoch.asp
6. Гинзбург Л. Я. О Психологической прозе. – Л.: Худ. лит., 1976. – 448 с.
7. Ивашова В. В. От Сартра к Платону // Вопросы литературы. – 1969 – № 11.
8. Клименко Г. В. Концепція і поетика художнього психологізму в романах А. Мердок (Автореф... к. філол. н). – К., 1994. – 18 с.
9. Корнеева В. Философия А. Мердок и её романа // Ел. Ресурс: www.nnov.un.ru/alsov/murdochphil.html
10. Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Жизнеописание. – М.: Дет. лит., 1977. – 244 с.
11. Скуратовская Л. И. Об одном из аспектов художественного синтеза в английском романе 1950-1960-х гг. // Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа XVII – XX веков. – Дн-ск: ДГУ, 1984.-122с.
12. Чамеев А. Под сетью иллюзий // Мердок А. Довольно почётное поражение. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 544 с.

УДК 821.161.1(09)

*Никитченко А. А.
(Харьков, Украина)*

ПОЭЗИЯ ЧЕРУБИНЫ ДЕ ГАБРИАК: ТЕКСТ И ПРЕДТЕКСТ

У статті йдеться про вплив життя та творчості письменників епохи «золотої сторіччя» в культурі Іспанії на містифікацію та стилізовану поезію російської поетеси початку ХХ століття Черубіни де Габріак (С. Дмитрієвої).

Ключові слова: «золота епоха» іспанської літератури, містифікація, стилізація, містичний досвід, екстаз, лицарство.

© Никитченко А. А., 2008

The article deals with the influence of the life and works of writers belonging to the «Golden Age» of Spanish culture on the mystification and stylized poetry of the Russian poetess Cherubyna de Gabryak (E. Dmytryeva) who lived at the beginning of 20th century.

Key words: «Golden Age» of Spanish literature, mystification, stylization, mystical experience, ecstasy, chivalry.

Начало XX столетия в истории русской литературы было отмечено оригинальными творческими экспериментами. Поэты, прозаики и драматурги переосмысливали задачи искусства, стремясь саму жизнь сделать им: «строить свою жизнь, а не свои книги» [1: 71]. Одним из способов достижения этой цели была литературная мистификация. Об эффективности этой «игры в литературе» можно судить по её чрезвычайной популярности как среди самих писателей, так и в кругу их читателей, а также по высокой частоте появления мистификаций в литературно-художественных изданиях.

Хорошо известны примеры мистификаций, принадлежащие В. Брюсову, Л. Никулину, Э. Багрицкому. Так, при издании сборника «Стихи Нелли» авторство В. Брюсова было скрыто под маской чувствительной и страстной женщины, прообразом которой стала возлюбленная поэта, тоже поэт Н. Львова. По словам В. Дмитриева, «Брюсову захотелось спародировать, как женщины пишут о любви» [2: 70]. Читателям начала XX столетия была известна мистификация Э. Багрицкого, выступившего в одесском альманахе «Авто в облаках» под псевдонимом Нины Воскресенской. Поэт Л. Никулин создавал комические стилизации – пародийные стихи, написанные с помощью придуманной им литературной маски Анжелики Сафьяновой, внучатой племянницы Козьмы Пруткова. В журнале «Зелёный остров» в 1918 году опубликована целая «История и стихи Анжелики Сафьяновой с приложением её родословного древа и стихов, посвящённых ей».

К сожалению, по сей день литературные мистификации той поры, в сущности, остаются вне поля зрения исследователей. В работах Е. Ланна [3], М. Ланды [4], И. Поповой [5], В. Купченко [6], В. Троицкого [7], А. Алпагова [8] речь идет о мистификации как форме литературной игры, о некоторых способах ее создания. Однако по сей день нет сколько-нибудь полноценного исследования, в котором рассматривались бы наиболее интересные случаи литературной мистификации, как, например, творчество Черубины де Габриак, не изучены способы создания целостного и яркого образа этого поэта, что и стало целью данной статьи. Разумеется, в ней нет возможности рассмотреть все аспекты, характеризующие этот оригинальный литературный феномен. Мы остановимся лишь на одной из проблем, дающих возможность лучше понять генезис созданного образа, показать некоторые из предтекстов, использованных в мастерской стилизации поэтов Е. Дмитриевой и М. Волошина. Новизна их игрового опыта на базе литературно-художественного журнала «Аполлон» состояла в избрании молодой поэтессой для своей литературной маски Черубины де Габриак особого происхождения – испанского, за которым прочитывается связь с католицизмом в его схоластической форме.

Несмотря на весьма сильное влияние на теорию символизма и его литературу романского мира, тема Испании достаточно редко звучала в работах символистов. Первыми статьями об испанской культуре были, вероятно, статьи Д. Мережковского «Дон Кихот и Санчо Панса» (1889) и «Кальдерон в своей драме. «Поклонение кресту» (1891), вошедшие потом с его широко известную книгу сборник «Вечные спутники» (1897). К испанской культуре обращался К. Бальмонт (например, в статье «Романтики»). Серия очерков В. Немировича-Данченко (1880 – 1890-е гг.) также давала читателю представление об истории и культуре Испании. Внимание символистов преимущественно привлекало

философское наследие испанских мистиков, они были знакомы с их мистическим опытом во многом благодаря исследованиям Р. Штайнера, русских экзистенциалистов Н. Бердяева и Л. Карсавина. Книга Д. Мережковского «Испанские мистики: Св. Тереса Авильская, Св. Иоанн Креста», первое издание которой состоялось, когда писатель находился в эмиграции, лишь подтверждает последовательную заинтересованность в мистических исканиях испанских святых. Мотивы творчества одного из испанских мистиков – Св. Хуана де ла Круса (в русском варианте – Св. Иоанна Креста), – были вплетены в ткань философских размышлений и поэзии Вяч. Иванова. Поэт посвятил святому своё стихотворение «Роза горы Кармела», которое вошло в его сборник «Сог ardens». Публике также были известны исследования в сфере испанской мистики и переводы поэзии испанских писателей профессора Московского университета, поэта и переводчика Н. Арсеньева.

По нашему мнению, своего рода предтеком при создании образа Черубины де Габриак была испанская литература «золотого века». Вторая половина XVI – начало XVII вв. были временем «зрелого» Ренессанса, а «зрелость» – всегда полнота, системность, взаимосвязанная проявленность, выявленность всех основных признаков какого-либо культурного феномена <...> [9: 154]. Как известно, этот исторический этап пришелся на правление короля Филиппа II (1527 – 1598), который негативно относился как к передовым идеям европейской Реформации, породившей эпоху Ренессанса в Испании, так и к самому испанскому Возрождению как таковому. Несмотря на преследование учёных, мыслителей, философов и общественных деятелей, разделявших идеи Эразма Роттердамского, ограничения выезда населения Испании за границу, он все же поддерживал развитие университетов, строил библиотеки. Испанские мыслители и ученые вынужденно меняли сферу для реализации своих творческих идей, уходя из религии в искусство, особенно в литературу. Именно в это время особо значимыми становятся жанры пасторального и рыцарского романа, жанр драмы, а также эпической, лирической и мистической поэзии. Высокий уровень развития лирической поэзии стал толчком для образования двух поэтических школ – севильской и саламанкской. В связи с целью нашего исследования особый интерес представляет вторая из них – саламанкская, основателем которой является августинский монах, профессор теологии, а также родоначальник поэзии испанских мистиков Луис де Леон (1527 – 1591). Наиболее влиятельными для представителей саламанкской школы были подвижническая жизнь и творчество мистиков Св. Тересы Авильской (1515 – 1582) и её ученика Св. Иоанна Креста (1542 – 1591).

Е. Дмитриеву и М. Волошина привлекал мистический опыт этих кармелитских монахов. Их учения и творчество базировались на прогрессивных идеях европейских гуманистов, однако они не абстрагировались от догмы католической церкви, а, наоборот, стремились избавиться её от негативного влияния человеческого субъективизма. Мироззрение Черубины де Габриак отчасти вообрало в себя «динамический догматизм» (термин Н. Бердяева) испанских мистиков, чей религиозный опыт был открыт к дальнейшему прогрессу, процессу развития посредством познания Высшей Истины через опыт Богосупружества. Творчеству и Св. Тересы, и Св. Иоанна, имевшему столь сильное влияние на формирование литературной маски Е. Дмитриевой, был присущ «объективный реализм, в котором преодолевается слепота <...> субъективности» [10: 23]. Именно этой особенностью можно, как нам представляется, пояснить привлекательность учений испанских мистиков для мистификаторов уже начала XX столетия и, как следствие, избрание Е. Дмитриевой 450 лет спустя в роли прообраза своей литературной маски – Черубины де Габриак – жизни и творчества Св. Тересы Авильской.

Загадочная инфанта Черубина де Габриак, стихи которой появились в журнале «Апол-

лон» в 1909 году, была дворянкой русско-испанского происхождения. М. Волошин в статье «Гороскоп Черубины де Габриаек» сразу же предупредил направление читательской мысли и направил её течение в нужное для обоих мистификаторов русло. Поэт писал о молодой незнакомке: «Сейчас мы стоим над колыбелью нового поэта. Это подкидыш в русской поэзии <...>. Младенец запеленут в бельё из тонкого батиста с вышитыми гладью гербами, на которых толеданский девиз «Sin miedo» (Без страха – перевод М. В.) <...>. На записке с чёрным обрезом написаны остроконечным и быстрым почерком слова: «Черубина де Габриаек. Родилась 1877 г. Католического вероисповедания» [11: 515]. Связь же поэзии Черубины с мистической поэзией Испании времён зрелого Ренессанса и её новизна для русской литературы подчёркнута в мысли М. Волошина о том, что «для русского стиха непривычен этот <...> акцент иступлённого католицизма <...>, этот образ паладина, о котором мечтает Св. Дева («...И Богоматери мечта») переносит нас в Испанию XVII века, где аскетизм и чувственность слиты в одном мистическом нимбе» [12: 517].

По нашему мнению, есть очевидные параллели между образом Черубины и Св. Тересой Авилльской, в миру Тересой де Сепеда-и-Аумада. Дмитриева и Волошин взяли за основу автобиографическое произведение Тересы «Жизнь» («Vida», 1588), в котором автор сообщает о своей принадлежности к древнему роду кастильских дворян. С ранних лет девушка вместе со своим братом отличалась особой преданностью к христианской вере и мечтала проповедовать истины католического учения в «стране мавров», а потом умереть мученической смертью за свою веру. Её неоднократные побегии из дома терпели фиаско. Несмотря на почти полную самоотдачу учениям церкви, Тересе не было чуждо ничто мирское. Бог наградил девушку привлекательной внешностью, поэтому её осаждали «мирские соблазны» [13: 34]. Тереса вспоминала, что «<...> искала только развлечения в невинных беседах» [14: 34]. Позднее она осознала, что эти беседы ставили под угрозу как её собственную честь, так честь её семьи. Черубина, как и Тереса, рано потеряла мать и находилась под непрерывным присмотром отца. Чтобы уберечь свою дочь Тересу, отец отправил её в монастырскую школу, где девочку воспитывали по всей строгости испанской традиции. Молодую испанку не покидала мысль о постриге в монахини. Черубина же вела уединённый образ жизни, общаясь только со своим отцом и наставником монахом-иезуитом. Благородное происхождение и строгость воспитания «испанской поэтессы» серебряного века мог подтвердить и редактор литературно-художественного журнала «Аполлон» С. К. Маковский, который удостоился чести первым познакомиться с Черубиной: «<...> вся редакция, – писал он, – вместе со мной «переживала» обаяние инфанты, наследницы крестоносцев <...>» [15: 359].

Характер Черубины выглядит столь же решительным, как и у Тересы, она поступательно следует по пути воплощения в реальность своих целей – познать Высшую Истину, завоевать любовь Бога, познать радости иного, более совершенного мира. Обе девушки пережили состояние близкое смерти вследствие тяжёлой болезни – чахотки. Безусловно важным является тот факт, что образ Черубины и жизнь Св. Тересы сыграли большую роль в раскрытии внутреннего мира самой Е. Дмитриевой: литературная маска стала проводником, средством передачи сходных элементов судеб – тяжёлой болезни, долгосрочного бессознательного состояния, мучений, мировоззрения – испанки, которая жила в XVII веке, и молодой символистки, жившей в начале XX столетия. Е. Дмитриева пишет в своей автобиографии: «<...>я была всегда больна мучительными болезнями, месяцами державшими меня в забвении <...>. Какое сладостное чувство земной неволи!» [16: 137]. С. Тересой поэтессе также сближает то, что в детстве она мечтала покинуть этот приходящий мир и «радовалась тому, что <...> больна тёмным, неведомым недугом и

близка к смерти» [17: 138], мечтала стать святой, чтобы увидеть Бога. Дмитриевой как создательнице Черубины де Габриак были знакомы и такие слова Св. Тересы: «В муках умереть и быть в блаженстве вечно, вечно, вечно» [18: 27].

Совпадение фактов биографии литературной маски Е. Дмитриевой и действительно-го облика Св. Тересы Авильской дополняется стилизованными поэтическими произведениями Черубины де Габриак, наполненными особыми стилистическими средствами, позволяющими утверждать: поэзия Черубины имитировала целую историко-литературную эпоху – «золотой век» испанской литературы, – а жизнь и творчество Св. Тересы и Св. Иоанна были одним из основополагающих источников, своего рода предтекстом поэтических имитаций русской поэтессы. В стихотворениях Черубины де Габриак создаются элементы картины мира и средства художественной речи не только Св. Тересы Авильской, но и других ярких представителей испанской литературы, таких как Св. Игнатия де Лойола, а также создателя «хитроумного идальго Дон Кихота» – Мигеля де Сервантеса.

Под стилизацией мы понимаем «литературный жанр некомических «двуплановых» (термин Ю. Тынянова) произведений, в которых используются языковые приметы, характеризующие речевую манеру целого ряда стилистически однородных произведений (относящихся к отдельному жанру, к творчеству одного автора или представителей определенного литературного течения, к определённой историко-литературной эпохе)» [19: 1030]. Данное определение, предложенное В. Семёновым, на наш взгляд, наиболее полно отображает особенности и задачи стилизированной поэзии Е. Дмитриевой. Мистификация М. Волошина и молодой поэтессы предусматривала избрание некомического типа стилизации, а именно жанра вариации, который отличается от ещё одной составляющей этого типа – стилизации (в узком смысле) – тем, что «автор использующий чужой материал, преднамеренно апеллирует к содержанию, к идейно-тематической сфере источника» [20: 1030]. Черубина де Габриак расширяет границы содержания собственной поэзии аллюзиями, «заставляющими читателя присовокупить смысл нового текста к смыслу текста-источника, как бы «уточняя» мысли писателя-предшественника <...>» [21: 1030]. Эти признаки наиболее ясно уловимы в вариациях Е. Дмитриевой на мистический опыт кармелитских мистиков.

Черубина, также как и Тереса, и Св. Иоанн (в облике женского образа в своей поэзии), переживают мистический опыт, посредством которого познаётся Бог-Отец через Сына Его – Иисуса Христа. В этом опыте соединены начало «пола» и духовное начало. Обе испанки любят Спасителя не только как духовные чада, но и как женщины. Образное восприятие христианской церковью Христа как Жениха сестёр Церкви – монахинь, становится буквальным для Тересы и Черубины. Эта идея объясняет восхищение поэтесс-мистиков физическим воплощением Спасителя на Земле. Переживая семь стадий экстаза, на четвёртой, *видения Христа*, Св. Тереса Авильская обзирает яркий свет при появлении Спасителя. «Блеск ослепляющий, белизна сладчайшая» [22: 50], – вспоминает она. Свет этот и сам Лик Христа был подобен блеску алмаза, при этом «естественным кажется только он один, а солнечный – искусственным» [23: 50]:

*И молкнет звук затверженных речей,
И мир померкнул бледный и туманный
Перед сиянием Твоих очей* [24: 57].

Поэзия Черубины наполнена примерами сравнений. «Рубины», «гранаты», «алмазы», «астарот» принимают на себя сравнение с Божественной красотой, а также с Его муками:

*Пред Тобою склоняя колени,
Я стою, словно жертва вечерняя,*

*И на платье моё с твоих ног
Капли крови стекают гранатами... [25: 87]*

Испанская святая говорит о красоте рук Спасителя. Она пишет: «Однажды, когда я молилась, угодно Ему было показать мне руки свои... Их красота была такова, что я не могу её выразить никакими словами <...>» [26: 51]. Показательно, что Черубина в стихотворении «Твои руки» также дивится красоте Божественных рук:

*Эти руки со мной неприступно
Средь ночной тишины моих грёз,
Как отрадно, как сладко-преступно
Обвивать их гирляндами роз [27: 74].*

На шестом этапе экстаза Св. Тереса переживает опыт трансверберации – Пронзения: «Справа от себя увидела я маленького Ангела... и узнала по пламеневшему лицу его Херувима... Длинное, золотое копьё с железным наконечником и небольшим на нём пламенем было в руке его, и он вонзал его иногда в сердце моё и во внутренности, а, когда вынимал из них, то мне казалось, что с копьём он вырывает и внутренности мои. Боль от этой раны была так сильна, что я стонала, но и наслаждение было так сильно, что я не могла желать, чтобы кончилась боль» [28: 55]. В стихотворении «Созерцающую красоту Божию» Тереса передала свои ощущения с помощью метафор:

*Вот в единый узел попали
Две такие разные нитки.
Их распутать нужно едва ли,
Если вместе они давали
Превращаться в блаженство – пытке [29: 58].*

Черубина вслед за Тересой и Иоанном Креста также стремится пережить мистический опыт, однако она выбирает иной способ:

*Пусть монахи бормочут проклятья,
Пусть костёр соблазнившихся ждёт, –
Я пред Пасхой, весной, в новолунье
У знакомой купила колдуньи
Горький камень любви – астарот.
И сегодня сойдёшь ты с распятия
В час, горящий земными закатами [30: 87].*

Если элементы эротики в мистическом опыте и в целом их источник заставили Св. Тересу задуматься об их вдохновителе – была ли это Божественная сила, либо искушения падшего ангела, то Черубина принимает помощь любых сил для реализации своей страстной мечты. Для создания интригующей противоречивости образа Черубины де Габриак стала выгодной для мистификаторов и концепция Л. Карсавина. Философ, «отвергая чувственный характер <...> мистического опыта Тересы де Хесус <...> остро ставит вопрос <...> «мистического блуда» [31: 158]. Д.Мережковский опровергал эту идею, заявляя: «Так решила бы мудрость мира сего – безумие перед Богом, потому что можно отвергнуть всякую религию, как безумие, но приняв надо принять и мудрость её – Экстаз» [32: 158]. «Черубина де Габриак, – пишет М. Волошин, – по примеру Св. Тересы, говорит о Христе, как женщина о мужчине» [33: 518], но с удвоенной страстью, присовокупляя мечту своего прообраза, Св. Тересы, к своей:

*Двух девушек незавершённый бред,
Порыв двух душ, мученье двух сомнений,
Двойной соблазн небесных искушений [34: 75].*

Черубина соперничает со Св. Тересой и Св. Иоанном, призывая на помощь даже языческих богов (фавнов, эринний), колдовские силы, тёмные силы (Люцифера). К чарам красоты Черубины идёт:

*И набожность кощунственных речей,
И едкость дерзкая колючего упрёка,
И все возможности соблазна и порока.
И все сияния мистических свечей [35: 84].*

Молодая инфанта ещё «не знает какой путь выберет: <...>страстный путь сынов Каиновых («мне кажется, что помню, как я соблазнила Ангелов») или священный путь строителя Соломонова Храма <...>» [36: 518].

Несмотря на дилемму выбора пути, Черубина уже сейчас осознаёт приходящий характер и брэнность земной жизни, её знание и «тёмную ночь души» человеческой. Эта мысль была основополагающей в философии и поэзии Св. Иоанна Креста («Ночного Учителя»), который избрал метафору ночи для объяснения неведения человеческого разума. Но это неведение при объединении с любовью направляет человека и приводит к Высшему – к Богу. Именно избавление от ненужных привязанностей, «ночь души» (то есть, её чистота и готовность принять знание Высшее) и любовь помогут постичь основу мироздания – Бога:

*Сие незнающее знание –
такую власть оно имеет,
что мудрецы в своём старанье
его постичь – не преуспеют,
ибо их знание не сумеет
достичь неведения такого,
что выше знания любого [37: 105]*

Черубина с иронией относится к земным богатствам, к «мудрости» человека, её отталкивают «книг ненужных фолианты», «славы жалкое наследство».

Вслед за поэзией Св. Иоанна Креста, творчество Черубины носит медитативный характер, что позволяет провести аналогию между их поэтическим творчеством и формой молитвы. Стихотворения испанского святого дают немало примеров повторений, а также кольцевую замкнутость, которая достигается посредством такой формы стиха, как глосса:

*Пусть без жизни я живу –
Избавленья всё же чаю,
Смерти до смерти желаю.*
*Не со мною жизнь моя.
Я без Бога изнываю:
Без Него – себя теряю...
Это ль жизнь? Живу ли я?
Сто смертей в себе тая,
Жизни истинной я чаю,
Смерти до смерти желаю [38: 145].*

«Черубина де Габриак любит редкие и замкнутые формы старинных поэм, как «рондо», «лэ», и различные системы переплетений и повторений стихов <...>» [39: 519–520] и глоссу. Именно эту форму стиха поэтесса избрала для своего посвящения ещё одному философу и писателю эпохи «золотого века» испанской литературы – Игнатию де Лойоле (1491 – 1556). Призыв святого: «Кровь Иисуса Христа, опьяни меня!» – был взят в качестве эпиграфа к стихотворению Черубины «Мечтою близка я гордыни...». Каждая

его строфа заканчивается вариацией на слова святого: «Плоть Христова, освяти меня!», «Боль Христова, исцели меня!», «Страсть Христова, укрепи меня!». Однако повторения в таких стилизациях Черубины, как «Поля победы», «Из полновзвучной старой меди», «Св. Игнатию» и «Мечтою близка я гордыни...» имеют совсем иную цель. Вариации на учения и творчество Св. Игнатия носят решительный и, даже, воинственный характер, каковыми и были жизнь и религиозная позиция монаха.

Жизнь Лойолы была насыщена военными подвигами. «Глубоко преданный идее воинствующей католической церкви, он в святых видел, прежде всего, воинов церкви. В его воображении стал мало-помалу складываться образ духовного рыцаря, вождя Христова воинства, целиком посвящающего свою жизнь борьбе за церковь <...>» [40 (2): 48]. Лойола был основателем ордена иезуитов – «дружины Иисуса». Вершиной творчества святого стал его труд «Духовные упражнения» (1548), который призывал непрестанно размышлять о страстях Христовых и о собственных грехах. Аскетизм и подвиги Св. Игнатия восхищают Черубину:

*И ты хранишь её один,
Безумный вождь священных ратей,
Заступник грёз, святой Игнатий,
Пречистой Девы паладин! [41: 73]*

Инфанта льнёт к испанскому святому, так как он – защитник её любимого, дорогого ей Иисуса Христа:

*Ты для меня, средь дальных дымов,
Любимый младший брат Христа,
Цветок небесных серафимов
И Богоматери мечта [42: 73].*

Примечательным является прямое заимствование Черубиной в данном стихотворении слов Св. Тересы Авилльской – «цветок небесных серафимов» («Флорес де серафимос»). М. Волошин говорит об этом проникновении «чужого» слова в «Гороскопе Черубины де Габриак», на наш взгляд, намекая на мистификацию Черубины и её загадочную поэзию, которая является стилизированной.

Образ Св.Игнатия де Лойолы, как «духовного рыцаря» и «вождя Христова воинства» является связующей нитью в поэзии Черубины с образом «Рыцаря любви небесной» [43: 34] – Дон Кихота. «Меч свой подымает Рыцарь Печального Образа на исполина – ветряную мельницу – с такой же святой и безумной отвагой» [44: 32], с какой Св.Игнатий, «обогравший кровью меч» [45: 73], защищает Христа. Именно Св. Игнатий с его Воинствующим духом» [46: 633], а также «с религиозным подвижничеством Св.Тересы де Хесус» [47: 633] стали воплощением «испанской» святости Дон Кихота Сервантеса. Данная концепция принадлежит испанскому писателю начала XX столетия Мигелю Унамуно. Его работа «Житие дона Кихота и Санчо от Мигеля Сервантеса» (1905) концентрирует внимание на мистическом истолковании судьбы и подвигов Рыцаря Печального Образа как воплощения многих черт Христа в испанской литературной традиции эпохи Возрождения. Идеи Унамуно были знакомы, на наш взгляд, Е. Дмитриевой и М. Волошину, а также органично соединялись с идеей образа гордой Черубины, Дамы Сердца, испанки с её любовью к рыцарскому благородству и стремлением воссоединиться в земной любви со Спасителем. А жизнь и страдания Дон Кихота подобны для нее, вслед за Унамуно, благочестивой жизни и страстям Христа:

*Но был один – он, страстью пламеня,
Сам создал сновиденья,*

Он никогда не ведал искушенья.

И лик любви – есть образ Дон Кихота,

И лик мечты – есть образ Дульцинеи [48: 63].

Дон Кихот наделён особой философско-религиозной миссией и выступает как «Рыцарь безумия» против «Рыцарей разума». Эта идея перекликается с упомянутой выше мыслью Св. Иоанна Креста о тщетности и приходящем характере «земной» мудрости. Поэзии Черубины свойственна и «философия донкихотства», и философия испанских мистиков: она так же абстрактна и чувственна. Инфанту всегда «ждал развёрнутый том Дон Кихота» [49: 89] и она мечтала о том рыцаре, воплощении высшего благородства:

Кто-то мне сказал: твой милый

Будет в огненном плаще...

Камень, сжатый в чьей праще,

Загремел с безумной силой? [50: 81]

Подводя итоги, отметим, что средством создания образа поэта под именем Черубина де Габриак была литературная мистификация. Предтекстами для ее поэзии стали поэзия испанских мистиков – Св. Тересы Авильской и Св. Иоанна Креста, факты из жизни и творчества Св. Игнатия де Лойолы, мотивы романа Мигеля де Сервантеса и созданного ним героя – Дон Кихота как прообраза Божественной силы в испанской литературе. «Литературная игра» Е. Дмитриевой и М. Волошина не только дала возможность самой поэтессе свободно и в полной мере выразить свою женственность под покровом маски, но и продемонстрировала великолепный с теоретической точки зрения опыт мистификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. – М.: Наука, 1989. – С. 71.
2. Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» – литературная мистификация В. Брюсова// Памятники культуры: Новые открытия, 1985. – М., 1987. – С. 70.
3. Ланн Е. Л. Литературная мистификация. – М.; Л.: ГИЗ, 1930. – 232 с.
4. Ланда М. С. Символистская поэтесса: опыт мифотворчества// Русская литература. – СПб., 1994. – № 4. – С. 120 – 133.
5. Попова И. Л. Черубина де Габриак – из истории мистификации XX в.// Вестник Московского ун-та. – Сер. 9. Филология. 1992. – № 3. – С. 13 – 22.
6. Купченко В. П. Исповедь: [Стихотворения, переводы, пьесы]/ Черубина де Габриак. – М.: Аграф, 1999. – 383 с.
7. Троицкий В. Ю. Стилизация// Слово и образ. – М.: Просвещение, 1964. – С. 164 – 194.
8. Алпатов А. В. Стилизация речи// Русская речь. 1970. – № 4. – С.16 – 22.
9. Пискунова С. И. Испанское Возрождение как культура переходного типа// Вопросы литературы. – М., 1997. – № 6. – С. 154.
10. Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. – М.: Канон+, 1999. – С. 23.
11. Волошин М. А. Лики творчества. – Л.: Наука Ленингр. отд-ние, 1988. – С. 515.
12. Там же. – С. 517.
13. Мережковский Д. С. Испанские мистики: Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Прил.: маленькая Тереза: [Роман]. – Томск: Водолей, 1998. – С. 34.
14. Там же.

15. Маковский С. К. Портреты современников. – М.: Изд. дом «XXI век – Согласие», 2000. – С. 359.
16. Глюцер В. И. «Две вещи в мире для меня всегда были святыми: стихи и любовь»// Новый мир. – 1988. – № 12. – С. 137.
17. Там же. – С. 138.
18. Мережковский Д. С. Испанские мистики: Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Прил.: маленькая Тереза: [Роман]. – Томск: Водолей, 1998. – С. 27.
19. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. А. Н. Николюкина. Институт общественной информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интел-вак», 2001. – стб. 1030.
20. Там же.
21. Там же.
22. Мережковский Д. С. Испанские мистики: Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Прил.: маленькая Тереза: [Роман]. – Томск: Водолей, 1998. – С. 50.
23. Там же.
24. Арсеньев Н. А. Св. Тереза Авильская// Новый журнал. – Нью-Йорк. 1948. – С. 57.
25. Купченко В. П. Исповедь: [Стихотворения, переводы, пьесы]/ Черубина де Габриак. – М.: Аграф, 1999. – С. 87.
26. Мережковский Д. С. Испанские мистики: Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Прил.: маленькая Тереза: [Роман]. – Томск: Водолей, 1998. – С. 51.
27. Купченко В. П. Исповедь: [Стихотворения, переводы, пьесы]/ Черубина де Габриак. – М.: Аграф, 1999. – С. 74.
28. Мережковский Д. С. Испанские мистики: Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Прил.: маленькая Тереза: [Роман]. – Томск: Водолей, 1998. – С. 55.
29. Арсеньев Н. А. Св. Тереза Авильская// Новый журнал. – Нью-Йорк. 1948. – С. 58.
30. Купченко В. П. Исповедь: [Стихотворения, переводы, пьесы]/ Черубина де Габриак. – М.: Аграф, 1999. – С. 87.
31. Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. – СПб.: Гиперион, 2005. – С. 158.
32. Там же.
33. Волошин М. А. Лики творчества. – Л.: Наука Ленингр. отд-ние, 1988. – С. 518.
34. Купченко В. П. Исповедь: [Стихотворения, переводы, пьесы]/ Черубина де Габриак. – М.: Аграф, 1999. – С. 75.
35. Там же. – С. 84.
36. Волошин М. А. Лики творчества. – Л.: Наука Ленингр. отд-ние, 1988. – С. 518.
37. Пискунова С. И. Золотой век испанской поэзии// Поэзия испанского Возрождения. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 105.
38. Плавский З. И. Литература Возрождения в Испании. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. – С. 145.
39. Волошин М. А. Лики творчества. – Л.: Наука Ленингр. отд-ние, 1988. – С. 519 – 520.
40. Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т.: Т. 2: Л-С/ Ред. кол.: С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. – С. 48.
41. Купченко В. П. Исповедь: [Стихотворения, переводы, пьесы]/ Черубина де Габриак. – М.: Аграф, 1999. – С. 73.
42. Там же.
43. Мережковский Д. С. Испанские мистики: Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Прил.: маленькая Тереза: [Роман]. – Томск: Водолей, 1998. – С. 34.

44. Там же. – С. 32.
45. Купченко В. П. Исповедь: [Стихотворения, переводы, пьесы]/ Черубина де Габриак. – М.: Аграф, 1999. – С. 73.
46. Державин К. Н. Сервантес. Жизнь и творчество. – М.: Гослитиздат, 1958. – С. 633.
47. Там же.
48. Купченко В. П. Исповедь: [Стихотворения, переводы, пьесы]/ Черубина де Габриак. – М.: Аграф, 1999. – С. 63.
49. Там же. – С. 89.
50. Там же. – С. 81.

УДК 821.22-1

*Сегеда І. С.
(Київ, Україна)*

СУФІЙСЬКІ СИМВОЛИ В ПОЕЗІЇ ГАФІЗА

Стаття узагальнює дослідження суфійської поезії видатного поета Іранського відродження Гафіза. Автор зосереджує увагу на розгляді суфійської символіки творів Гафіза, яким європейськими перекладачами надається переважно ліричного значення. В статті подаються основні суфійські терміни та їхнє тлумачення на прикладі аналізу одного з творів Гафіза. Стаття буде цікавою як для фахівців філологів, хто вивчає східну літературу, так і для широкого кола читачів.

Ключові слова: *суфізм, символіка, суфійська поезія, Гафіз, Іранський Ренесанс.*

The article generalizes the research about sufian poetry of a famous poet Hafez who lived during the Iranian Renaissance. The author concentrates on sufian symbolism of Hafez's poetry, whose works were treated mostly from the lyric point of view by translators in Europe. The main sufian terms and their interpretation were mentioned in the article taking as an example the analysis of one of Hafez's poems. The article will be interesting for philologists who specialize in East literature and for a wide amount of readers.

Key words: *Sufism, symbolism, sufian poetry, Hafez, Hafiz, Iranian Renaissance.*

Замовчування іраністами проблеми суфізму в пеській літературі у радянський час є причиною того, що нині питання суфійської поезії відкриваються заново уже з позицій XXI століття. Суфізм (від слова *суф* – волосяниця, одяг аскета) – містичний напрям в ісламі. Суфій вірить у можливість безпосереднього приєднання до Всевишнього (Вищої Істоти) і підпорядковує своє життя прагненню до цього приєднання. Життя, підпорядковане певній меті, часто асоціюється з дорогою, і суфії зазвичай називають себе людьми Дороги, маючи на увазі шлях до Істини, що є одним з імен Бога. Вони вірять у злиття їхньої душі з Богом ще за життя під час релігійного екстазу, для досягнення якого використовували благоговійне слухання або виконання поезії під музику під час суфійських бесід. Перська поезія зазнала значного впливу суфізму.

В суфійській поезії образ служить символом, що несе певний філософський зміст. На перший план виходить не різноманітність матеріалу, а питання про найбільш доцільне використання тих елементів, які дали суфійському поетові його вчителі. І головним завданням поета було не створення нових високохудожніх образів, а творення з метою специфічного впливу на учасників релігійного ритуалу та уточнення проблем суфійської

філософії. «Часто, створюючи свої твори під загрозою переслідування, ...суфії писали твори, у яких суфійське зерно можна було знайти, лише оволодівши певними навичками» [1: 609]. Таким чином, суфійська символіка була способом донести погляди суфіїв до широких мас, уникаючи переслідувань з боку ортодоксального ісламу. А також символічність поезії, її глибокий зміст, багатопланові асоціації давали можливість описати містичне осяяння.

Гафіз – перський поет-лірик (1325-1389 р.р.), який по праву посів найпочесніше місце на вершині розвитку перської класичної поезії. Ім'я поета – Мухаммад, у зрілих роках додалося Шамседдін («Сонце віри»), як почесне імення. А назву «гафіз» давали всім, хто знав напам'ять Коран. Поет отримав це звання, яке потім стало його іменем. Як зауважує Агатангел Кримський у своїй праці «Хафіз та його пісні», поет став суфійським послухником близько 1345 року [2: 342]. Отже, Гафіз не був звичайним поетом-гедоніком, як його іноді сприймають на Заході, а суфієм з властивими йому образами та символами у творчості. Властиве Гафізу володіння словом в очах суфіїв було божественним даром, воно означало досягнення поетом світу неземних таємниць. Недаремно йому дали прізвисько «Мова священних». Творчість поета – це мова вищого світу.

Символічні образи були віхами, які позначали коло поетичної творчості поетів доби Іранського Ренесансу. Гафіз успадкував суфійську символіку своїх попередників. Появу суфійських символів вчені, зокрема Т. Ф. Маленька [3: 225], відзначають вже у Рудакі, «батька перських поетів» (IX – X ст.), де знаходимо образи хмари, вітру, вина. Поезія Фірдоусі широко збагачується символами з доісламських вірувань та перського фольклору; Омар Хайям вводить образи гончара і глечика (Творець і творіння); Нізамі поширює символіку на коранічні образи; Сааді, Румі широко користуються всією системою суфійської символіки, яку надалі простежуємо і в Гафіза. Зокрема, у Гафіза знову зустрічаються хайямівські образи кераміки як символи швидкоплинності життя та вічності руху.

Найбільше вживаний образ в суфійській поезії Гафіза – це образ Коханої як символ Божества, до якого прагне суфій, як закоханий до своєї коханої. Причому Кохана є бажаною для багатьох закоханих, що підкреслює її символічність (Кохана – Божество, до якого прагнуть суфії). Оспівування коханої несе відбиток драми, адже на Сході не прийнято прославляти у піснях дівчину, яка згодом може стати дружиною. Найбільш поширена бінарна опозиція у зображенні портрета Коханої – це пара «кучерик – обличчя». Обличчя коханої – принадне та світле, мов місяць, символізує світле Божество. Дорогу до нього (Божества) символізують коси Коханої – темні, як ніч, довгі, як шлях. Характеристиками кучерів є їх хвилястість, кривизна, гострі кінці, які пронизують серце закоханого. Коси – це символ хитросплетінь долі, труднощів, які долає суфій дорогою до Божества, але ця дорога дарує як страждання, так і надію наприкінці злитися з Богом, чого і прагне суфій: «Для мене це присуд одвічної долі – / Кохать твої кучері з доброї волі» (*Пер. А. Кримського*) [4: 323]. Обличчя – це символ просвітлення; коси – це темрява, у якій блукає суфій. Але Гафіз готовий іти важким, темним шляхом, щоб досягти світлого Божества. Волосся порівнюється з мускусом, амброю – пахучими речовинами, що мають темний колір, індусами, «ордою ефіопською», що нападає на білошкіре «римське військо» (обличчя). На обличчі оспівуються очі – нарциси, символ Божественного світла: «Серце – шкіня святині, для любові тихий храм, / Очі – дзеркало, щоб любо відбивалася ти там» (*Пер. А. Кримського*) [4: 322].

Дугоподібні брови красуні – можуть символізувати зігнутість, обтяженість суфія, що переборює труднощі на шляху до Бога. Поет заздрить бровам, що знаходяться близько до світлого обличчя, а стан поета гнеться від скорботи, як брова. На обличчі поет згадує губи – рубіни, шoki – тюльпани, іноді – родимку, чорну, мускусну. Гафіз описує розпач

суфія, який не може досягнути божества і даремно пробує зійти з шляху до Бога: «Нехай твоє серце покине кохати / Ці лоconi й щічку! / Скидай-но своє нещасливе путо! / Будь вільний, Гафізе!» (Пер. А. Кримського) [4: 319]. Одним з традиційних символів, які використовує Гафіз, є стан коханої – рівний, стрункий, який поет порівнює з кедром, кипарисом.

Таким чином, у поезії Гафіза широко використовуються символи, властиві для поетів-суфіїв, які стосуються жіночого портрета: обличчя, кучері, очі, брови, губи, щоки, стан. Використання такого широкого набору образів ще раз свідчить, що кожен із них несе глибокий символічний зміст.

Якщо частини обличчя коханої часто порівнюються з об'єктами природи, то самі природні об'єкти і явища у творах Гафіза мають антропоморфні ознаки. Образи природи широко використовуються для символічного зображення зовнішності Коханої і для зображення внутрішнього світу людини. Дощ символізує божественне благословення, сходження згори небесного блаженства та очищення, а також духовне відкриття. Тут дощ у природі і сльози в людині мають близьке значення – очищення душі. Сніг – символізує холод, твердість, черствість серця. Танення снігу – пом'якшення цих якостей. Хмари виступають символом земних пристрастей, непостійності та мінливості, символізують перешкоди, що заважають суфію бачити лице Бога. Символами також стали об'єкти космосу: місяць, сонце як символ сяючого обличчя красуні – Божества, зірки, що символізують божественність і вищі почуття, планети – Марріх (Марс), Зухра, Нагід-зоря (Венера) тощо. Важливе значення відіграють природні стихії: вода, вогонь. Вода (раціональна тверезість) виступає як протилежність вину (звільнення від пут розуму, який перешкоджає воз'єднанню з Богом). Кипляча вода або у вигляді дощу – це символ очищення. Вогонь теж символізує очищення, оновлення, значення символу у перській поезії тісно пов'язане з доісламською символікою вогню як Божественної сили. У зороастризмі, єдиній з усіх релігій вино і вогонь – взаємозамінні символи [5: 223]. Вони мають спільні ознаки: колір, жар, здатність наближення до Божества.

Особливо широке застосування у поезії Гафіза має символіка рослин. Кипарис та кедр є символом стрункості думки, висоти помислів, троянда – скороминучої земної краси, її приреченості, бутон символізує стиснуте серце і скорботні уста.

У газелях Гафіза зустрічаються й інші рослинні символи. Наприклад, нарцис – очі красуні; тюльпан, трояндові пелюстки – рум'яне обличчя. Сади виступають як символ небесного блаженства, луг символізує душу поета, його внутрішній світ.

Найбільш вживану символіку, взяту з тваринного світу представляють: соловей – символ поета-суфія, що хоч не виділяється зовнішністю, зате пісні його барвисті, глибокі, він вільний і довговічний завдяки їм; метелик – символ прагнення до Божественного світла навіть ціною власного життя. Рідше зустрічаються ворона (жадібність), півень (хтивість), павич (принади світу).

З «Авести», священної книги зороастрійців, символами стали Ормузд (Ахурамазда) – символ добра, Ахріман – символ зла, пері, ім'я засновника віри – Заратустри тощо. Суфійська символіка збагачувалася також за рахунок біблійно-коранічних образів: Йосифа Прекрасного, Зулейхи, Якуба, Іси, Маріам та інших. Ісламські святині (Кааба, Мекка, Земзем тощо), назви духовних осіб (муедзин, імам, муфтії) теж стали символами. Знання цих символів є ключем для розуміння того змісту віршів, який вкладали у них суфії.

Гафіз широко вживав образи з Корану, перського та арабського фольклору, сама згадка про які мала викликати в уяві не тільки символічне значення певного образу, а й спогад про всю історію, пов'язану з ним. Багатоплановість асоціацій викликана також

особливістю перської (і арабської) мови, що слово записується лише за допомогою приголосних літер. Тому одне й те ж слово може бути прочитане як різні слова. Наприклад, слово кріт (худі), що записується літерами ХЛД пишеться так само, як слово халад, яке в залежності від контексту може означати «вічність», «рай», «думка», «душа». Група слів, пов'язаних з даним словом, може викликати кілька асоціативних ланцюжків.

На жаль, при художньому перекладі втрачається значний відсоток символічності змісту, так як перекладачу важко зберегти всі слова-символи без втрати художньої форми. Перекладачі прагнуть передати почуття ліричного героя, а не саму символіку, яка прив'язана до певних слів-символів. Крім того, перські слова коротші за їхні українські відповідники, що теж створює труднощі для перекладу. Для прикладу розглянемо перші чотири бейти з газелі Гафіза:

پد هر جانک و غزلخان و صبر لمن دو دست نه مستب دوش به پا یمن من قید بندگست گفت ای عاشق دوزخ منده من عذابت هست گفتار عشق منده گو نشوده بهای بر صحت	زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست لرگش هریده چو ویولیش آسوس کان سر لورا گوش من نوره به لوز حل من عاشق را که چنین بادا شبگیر و خندان
--	--

[7: 125].

Переклад К. Ліпскерова звучить так:

*Хмельная, опьяненная, луной озарена
 В шелках полурасстегнутых и с чашею вина
 (Лихой задор в глазах ее, тоска в изгибе губ),
 Хохочущая, шумная пришла ко мне она.
 Пришла й села, милая, у ложа моего:
 «Ты спишь, о мой возлюбленный? Взгляни-ка: я пьяна!»
 Да будет век отвергнутым самой любовью тот,
 Кто этот кубок пенистый не осушит до дна [6: 267].*

З підрядника, зробленого автором статті, бачимо, що деякі слова-символи в художньому перекладі опущені:

*З розтріпаними кучерями, зі стогоном і усмішкою на губах, хмельна,
 В розстегнутому одязі, читаючи газелі, з кубком у руках,
 Її нарциси шукають незгоди, немов кричать, і губи жалкуючі -
 Вчора ввечері прийшла до мого узголів'я і сіла.
 Схилила голову і сумним голосом сказала:
 «О, мій давній коханий, невже ти спиш?»
 Коханий, якому дано цей вранішній кубок вина,
 Буде зрадником, якщо не вип'є його до дна.*

Цей уривок ззовні поверхово може сприйматися як земна пристрасть. Але одночасно і насамперед у ньому читається такий суфійський зміст: Бог (Кохана) прийшов до суфія (коханого) з чашею мудрості, а суфій, що вже давно став на шлях пізнання Істини, тепер відступив, не шукав єдності з Богом, душа його спала. Вранішнє вино – те, що залишилося на дні глека – найміцніше, тобто запропонована мудрість – найбільша. І той, хто не захоче її збагнути, буде відторгнутий самим Богом.

Ми помічаємо певну самостійність кожного бейта газелі, між бейтами майже відсутній логічний зв'язок, а всі вони об'єднані особливим значеннєвим зв'язком, який знаходимо, збагнувши зміст суфійських символів поезії Гафіза. Розглянемо для прикладу одну з газелей поета:

که عشق آسان نبود اول ولی اتحاد مشکها	الایما ایلهالسناسمی اور کانساً و سارلها
ز کتاب جمده مشککش چه خون افتاد در لها	به بوی ناله ای گشتر صبا زان طره بگشاید
چون فریاد می دارد که می تند به محفلها	مرا در منزل جانان چه امن بخش چون هر دم
که سالک بخشد نبوده ز راه و بسوزند لها	به می سجاده رنگین کن گزرت بر محفل گرد
گنجا دانند حال ما، سبکبازان ساعلها	شب تارباکد و میسومج و گردای چمن های
نهان کی ماند آن روزی گزرو سازند محفلها	هده کارم ز خوره کاسی به نامی کشید آفر
خطروی گره می بخورای ازو تاایب منو حافظ	
عاشق مایلان شن نهوی زع التایبا واحداها	

[7: 126].

Ось ця газель у підрядному перекладі, зробленому автором статті:

1. Гей, виночерпю, зрозумій, що коли в чашу ллеш і її наповнюєш, спершу легко, а потім виникають труднощі.

Так і любов була легкою спочатку, але з'явилися труднощі.

2. (До того часу) як запах мускусу вранішні вітри часточку відкриють, Від кривизни завитку її чорних (мускусних) локонів кров залила мені серце.

3. Мене в милому домі, спокійному і веселому житті в кожен момент Дзвін дзвіночка покличе (може покликати) збирати речі.

4. Свій молитовний килимок розфарбуй вином, якщо тобі скажуть старі суфії (маги), Тому що маг не був незнаючим, він із Дороги звичаю саїтника.

5. Темна ніч і страх хвилі і виру подібні перешкоди І звідки знають наш стан ті безтурботні на березі.

6. Все, що я зробив, в кінці-кінців знеславилося, Таємниця хіба залишилась (таємницею), коли про неї зробили зібрання.

7. Якщо ти, Гафізе присутності її хочеш, себе не сховаєш від неї.

Відкинь все, хай світ для тебе не існує. Ось порада солодкокомовного.

Цей текст містить 7 бейтів. Якщо не надавати значення суфійській термінології, то Гафіз малює таку картину. Місце дії – дорогий серцю дім, де поет проводить час у світських утіхах, п'є вино, але незабаром час у дорогу. Далі йде незрозуміла читачеві порада мудрого мага розлити вино на молитовний килимок, до якого мусульмани ставляться з пошаною, а вино і молитва взагалі несумісні. Героя хвилюють труднощі майбутньої подорожі. І наприкінці лунає заклик до утіх у відреченні від усього іншого. Очевидно, що бейти відірвані один від одного і є ніби уламками цілої картини, яку важко збагнути.

Проаналізуємо кожен бейт, враховуючи відому нам суфійську термінологію, а також встановлюючи значення слів відповідно до контексту, що дасть нам можливість розкрити справжнє символічне значення газелі.

У бейті 1 поет зображує традиційні для суфійської поезії стосунки виночерпця з гереєм. Вино виступає як символ духовного сп'яніння, засіб молитовного екстазу і досягнення мудрості через звільнення від пут розуму. Виночерпій не щедрий, спочатку легко пригощає, потім, коли вина стає менше і воно міцніше (мудрість сягає глибини), наливає чашу з ваганням (пізнання Божественної Істини дається нелегко). Вино порівнюється з любов'ю. Тут маються на увазі стосунки суфія з Богом. На початку людина відчуває стан, що відповідає стану закоханого, але далі ідуть випробування самого суфія. У цьому бейті, як і в подальших, символічне значення набувають звичайні слова, наприклад: слова «лити в чашу», «наповнювати» символізують сповнення пізнанням Істини.

У бейті 2 розвивається мотив жорстокої Коханої, що не з'являється до закоханого. Важку дорогу до неї символізують її мускусні кучері. Мускус – речовина чорного ко-

льору, тож суфій блукає у темряві незнання, дорога до Бога покручена, звивиста, а неможливість з'єднатися з ним заливає кров'ю поетове серце, що символізує храм любові. Цей шлях дарує як страждання, так і надію злитися з Богом. Проте суфій вірить у зустріч з Божеством, який несе вранішнє світло Знання, осяяння. Мускусний запах символізує радісні передчуття цієї зустрічі, хоча й очікування Красуні-Божества є важким, а надія нестійкою, як мінливий вранішній вітер. Ранок символізує перехід межі незнання.

У бейті 3 говориться про скороминучість світських насолод, недовговічність людського життя, від якого, як від милих обіймів, в будь-яку хвилину може покликати до себе Бог. Збирати речі означає робити облік духовних надбань і добрих вчинків, адже матеріальних благ у Дорогу до Бога з собою не візьмеш.

У бейті 4 бачимо пораду, що треба зробити для того, щоб зустріч з Богом відбулася. Молитовний килимок, на якому здійснюють намаз мусульмани, є певною святинею, цінністю, а порада розлити на нього вино може здатися богохульством. Однак тут килимок символізує молитовні стосунки з Богом. Гафіз вживає слово «рангін кон», що означає у буквальному перекладі «зроби кольоровим, різнобарвним, прикрась». Тобто стосунки з Богом повинні набути нової якості. І ця порада суфіїв, старих мудреців «прикрасити вином» означає скинути з себе пута розуму, щоб людська раціональність не вмішувалася там, де має говорити серце. Гафіз стверджує, що старі мудреці-суфії – гідні наставники, що оволоділи Знаннями Істини, їм відкрився Бог і варто прислухатися до їхніх порад. Гафіз дотримується перської традиції, змальовуючи носієм знань на Дорозі до Бога не мусульманського духовного наставника, а мага-вогнепоклонника, зороастрійця. Ми бачимо тісний смисловий зв'язок з попереднім бейтом.

У бейті 5 стверджується, що пізнання істини є непростою справою. Ніч символізує початок духовного пізнання (у мусульманській традиції саме вночі відбулася небесна подорож пророка Мухаммеда, яка теж тлумачиться суфіями містично). Вода є символом пізнання мудрості, проте існує страх «хвилі і виру», поки душа темна, не оновлена світлом любові до Бога. Однак легко осуджувати цей страх тим, хто не вирушив у Дорогу пізнання Істини, не шукає Бога («безтурботним на березі»). Стан природи, описаний в бейті, відповідає стану душі суфія.

У бейті 6 поет розвінчує марність людських досягнень, світських утіх на землі порівняно з радістю злиття з Богом.

У бейті 7 дається висновок, що для досягнення Бога слід відкинути все земне, тлінне, немов би воно зовсім не існувало.

Таким чином, газель несе глибокий суфійський зміст, її мелодійне проспівування у присутності однодумців, що розуміють цей зміст, цілком могло викликати стан екстазу, для чого вона й слугувала.

Аналізуючи цю газель, ми визначили слова, що належать до символічної мови, їх виявилось 39. Всього в газелі 82 значеннєвих слова (без сполучників і прийменників). Отже, відсоток суфійських символів досить високий – 47,5%. Це ще раз доводить, що поезія Гафіза належить до кращих зразків суфійської поезії, а читати вірші, сприймаючи тільки їхній буквальний зміст, означає збіднювати розуміння газелей Гафіза. Як ми вже згадували вище, поетичний переклад не завжди доносить до читача розуміння суфійського змісту. Хоча і як зразки любовної лірики газелі Гафіза несуть високе емоційне навантаження.

Отже, зміст тексту газелей Гафіза розширюється через вживання значної кількості суфійських символів, а також символічного значення звичайних слів, яке впливає з контексту. З аналізу видно, що слова, які не мають спеціального символічного наповнення, можуть набувати такого змісту. Таким чином, за межами символічної мови майже

В усі часи людину причаровувала «таємниця» смерті. В кінці XIX – на початку XX століть знову була привернута увага до цього явища філософією Шопенгауера. Він стверджував, що «смерть не може представляти собою ніякого зла. Мало того: вона часто є благом і бажаною гостею» [2: 223]. Існує думка, що «через смерть свідомість всмоктує поняття вічності як майбутнього, що не вміщується у парадигму фізичного часу. Майбутнє там не таке саме, як майбутнє тут, але «в нас немає ні адекватних слів, ні сили умови, здатних передати образ інших вимірів» (А. Мень), тому й використовується досвід земних емоцій, предметний світ і світ подій, відчutih у земному житті» [3: 242].

Відношення Джойса до феномену смерті характеризується амбівалентністю, але смерть як непізнане завжди змушує його героїв замислюватися над тим, що очікує їх по той бік існування. Для Стівена, наприклад, відчуття присутності смерті в образі його матері, стає кошмаром, який його постійно переслідує. У зв'язку з цим в романі з'являються мотиви жаху, страху, а «трагедія буття» асоціюється також зі смертю. Незбагненність смерті примушує іншого героя, Леопольда Блума, філософствувати на цю тему. В «Аїді» найбільш виразно постають моменти, коли Блум згадує свого померлого батька. Ще в «Лотофагах» він пригадав, як старий наводив слова з п'єси, в якій сину дорікають тим, що «залишив батьківський дім та Бога свого батька». Але Блуму так хочеться забути про цю страшну смерть: «Бідний тато! Бідний! Добре, що я не пішов у кімнату і не бачив його обличчя. Той день! Боже! Боже! Ах! Хто знає, може так було краще для нього.

Містер Блум повернув за ріг, пройшов повз пониклих коней на візничій стоянці. Марно про це думати. Час для торби з вісом. Краще б я не зустрів цього Маккоя» [4: 76].

Презирство знайомих Блума до людей, які здійснили самогубство, викликає в пам'яті Блума момент забивання кілка у серце самогубця («начебто і так вже не розбите») [4: 96], а пізніше яскраву картину розслідування смерті батька та її причини: «Той день, слідство. На столі пляшечка з червоним яриком. Номер у готелі, з мисливськими картинками. Задуха. Сонце світить через пластинки жалюзі. Вуха слідчого, великі, волохаті. Свідчення коридорного. Спочатку подумав він спить. Потім побачив жовті смуги на обличчі. Звісився з ліжка. Висновок: передозування. Смерть внаслідок необережності. Лист. Моєму синові Леопольду

Не буде більше страждань. Ніколи не проснешся. Чужий усьому світові.

Карета швидко неслася по Блессінгтон-стріт. По камінню» [4: 97].

Останні рядки нагадують пісню «Поїздка бідолахи» Томаса Ноеля, яка періодично зринає у свідомості Блума упродовж подорожі; ця пісня – один із способів Джойса вказати на присутність мотиву смерті у думках героя.

Компаньйони Блума у траурному кортежі, як і сам Блум, обтяжені думками й атмосферою смерті. Немовби під тягарем страшного новининня, Блуму нагадує про смерть вигляд дитячої домовини, похоронна церемонія, надгробники. Відповідно Джойс вказує на постійний плин думок героя у цьому напрямку: поява жінки у вікні одразу ж викликає у свідомості Леопольда картину підготовки до поховання трупа: «... стара видивляється. Приплюснула носа до скла: побілів. Дякує небо, що не її черга. Неймовірно, яка у них цікавість до трупів. Раді нас проводити на той світ так тяжко родити на цей. Заняття як раз для них» [4: 87]; розповідь батька Стівена про своє незадоволення друзями сина нагадує Блуму про втрату власного сина; поява Бойлана змушує Блума тривожитися з приводу в'янення шкіри Моллі: «Тіло не таке вже пружне. Я б помітив: по пам'яті. А чому так? Напевно, шкіра не встигає стягнутись, коли з тіла спаде. Але фігура ще на місці» [4: 92]; про О'Каллагана говорить, що він доживає «останні деньки» («on his last legs») [4: 93]; бурлака, який виймає камінці з черевика, робить це «після життєвої мандрівки» («after life's journey») [4: 99];

поява Рубена Додда змушує Блума розповідати про спробу суїциду сином Додда. Мотив смерті з'являється й при згадуванні Блумом тварин: так, побачивши стадо худоби, він згадує, що «завтра день забою» («tomorrow is killing day») [4: 97] і «торгівля свіжиною» («dead meat trade») [4: 98]; хибна думка героя відносно волаючого осла – він ховається, коли помирає; птах на дереві нагадав про Міллі, яка ховала мертву пташку; пацюки обов'язково пов'язані з прогнилою плоттю у могилах – «Сипка біла як сіль трупна каша: на запах, на смак як сира ріпа» [4: 114]. Навіть читання газети не обходиться для Блума без того, щоб не вивчати некрологи: «Погляд містера Блума пробіг по крайньому стовпчику, швидко проглянувши некрологи. Каллан, Коулмен, Дігнем, Фоусетт, Лаурі, Наумен, Пік, це який Пік, чи не той, що працював у Кроссбі й Оллейна? ні, Секстон, Ербрайт. Чорні літери вже почали стиратися на потертому та зім'ятому папері. Віддяка Маленькій Квітці. Гірка втрата. До його невимовної скорботи. У віці 88 років, після тривалої та тяжкої хвороби. Панахида на тридцятий день» [4: 91]; мелодія на вулиці «Не бачили Келлі?» перетворюється у марш мертвих з «Саула» Г. Генделя, а вид букету біля підніжжя пам'ятника О'Брайену означає: «Напевно, річниця смерті. Бажаємо ще багато щасливих» [4: 93].

На скорботні думки наводять і будинки: вид газових заводів нагадає Блуму судомний кашель дітей: «Газовий завод. Кажуть, виліковує коклюш. Добре, що в Міллі його не було. Бідні діти. Згинаються навпіл у конвульсіях, синіють, чорніють. Просто жах. З хворобами обійшлося доволі легко. Тільки кір. Чай з лляного насіння. Скарлатина, епідемії грипу. Рекламні агенти смерті. Не пропустіть такої нагоди» [4: 90]; а собачі будки – зворушливу смерть собаки його батька: «Старий Атос, бідолаха! Будь добрим до Атоса. Леопольд, це моє останнє бажання. Нехай буде воля твоя. Ми коримось їм, коли вони у могилі. Передсмертні карлючки. Він собі місця не знаходив, тужив. Сумирний пес. У старих завжди такі» [4: 90].

В епізоді «Аїд» кладовище зображене як символ змертвіння та руйнування світу. До песимістичної картини додаються похмуро-чуттєві епітафії на могилах та пишність церковної служби, де Блум згадує, що священники виступають проти кремациї, оскільки «підключаються про іншу фірму» [4: 114]. Зайва вразливість і багата, комерційно спрямована уява провокують думки Блума працювати у такому ж напрямку: тут і потреба в похоронних трамваях, і катафалки, пущені по річці, переваги вертикального поховання, повторно використані домовини, телефони для тих, хто пробудився після летаргічного сну, годинники для мерців, створення більш цікавих написів на могилах, а також запис голосів покійників на платівки – власне все, що мало б допомогти смерті.

Крім того, певний смертоносний відтінок несуть на собі окремі фрази, мовні звороти. Наприклад, свій сексуальний настрій Моллі висловлює словами «God, I'm dying for it»; місіс Каннінгхем довела чоловіка до «життя як у проклятого» («the life of the damned») [4: 96] та «має кам'яне серце» («wear the heart out of a stone») [4: 96]; а за межами кладовища – «похоронне мовчання» («funeral silence») [4: 101]; Мартін Каннінгхем пояснює своє зняковіння фразою «я обомлів» («I was in mortal agony») [4: 101]; навіть коні, які везуть карету, мають «too much bone in their skulls» («мозку майже немає, тільки черепні кістки») [4: 91]. Для створення моторошної картини Джейс уводить фрази відповідного типу: «напівмертвий» («more dead than alive») [4: 94], «мертва сторона вулиці» («dead side of the street») [4: 95], «мертва вага» («dead weight») [4: 101], «декілька шилінгів з душі» («a few bob a skull») [4: 102], «число смерті» («death's number») [4: 110], «відділ невірної адресованих листів» («dead letter office») [4: 107], звичайний сир перетворюється на «corpse of milk» («труп молока») [4: 114]. Та й Блум має звичку перекучувати відомі вислови наступним чином: «у розквіті смерті обійняті ми життям» («in the midst of death we are in

life») [4: 108], «еклога на сільському цвинтарі» («eulogy in a country churchyard») [4: 113], «про мертвих нічого крім тепер» («de mortuis nil nisi prius») [4: 109].

В «Аїді», на похоронах Падді Дігнема, Блум повинен усвідомити й «прийняти» феномен смерті. Помітно, що для Джойса в цьому епізоді «потік свідомості» – засіб, що допомагає показати внутрішній стан героя на протигагу зовнішньому світові. Дослідник роману Д. Шварц стверджує: «Те, що Блум спускається у пекло, заглиблюється у спогади, вказує на те, як сучасний герой діє у внутрішньому психологічному просторі. Блум, переслідуваний спогадами про мертвих, провинною, жахливими асоціаціями, відчуттям соціальної відчуженості з боку своїх компаньйонів, для нього пекло – це його свідомість, і засоби його визволення повинні бути знайдені також там» [5: 111].

Присутність мотиву смерті виявляється й у темі батьківщини. Блум згадує відомий вираз «дім англійця – його фортеця», побачивши Патріка Дігнема у труні; моментально у свідомості героя вираз змінюється на «дім ірландця – його труна». Таким чином виникає підтекст, через який характеризується становище ірландців у країні.

Міркування про несправедливе життя, пронизане смертю, де кожен може «з'їсти» іншого, виникає у Блума на «Івнінг телеграф» (при зустрічі з газетярями) і посилюється вже в епізоді «Лестрігоні»: «Їж або тебе з'їдять. Вбивай! Вбивай!» [4: 170] – фраза застигає в мозку. Він, побачивши людей, які жадібно поглинають їжу в їдальні, порівнює їх із канібалами, а банка м'ясних консервів наводить на думку про людське м'ясо. За допомогою таких асоціацій Джойс звертає увагу на суспільство, що загрузло в «канібалістичних» законах, тобто суспільство живих мерців.

Мотив смерті реалізується у різноманітних епізодах та деталях оповіді, які, вступаючи в опосередковану взаємодію, утворюють структурно-змістовий каркас роману. Цікавою у цьому плані є згадка поетичного твору «Лікід» – поеми, написаної Дж. Мільтоном на честь друга, що втопився, – одне з завдань на уроці Стівена в епізоді «Нестор». Вона ледь помітно нагадує йому про себе знову, коли він бачить тіло потопельника. Пізніше й Блум розмірковує про потопельників, але в душі заперечує ідеї Мільтона, що смерть – це народження безсмертя душі: «Кажуть потонути приєминіше за все. Бачиш усе своє життя в одну мить. А якщо врятували вже ні» [4: 114]. Пізніше в «Евмеї» думки Блума повертаються до більш оптимістичних рядків поеми: «мріючи про свіжість лісів і нові пасовища, як десь у когось співається» [4: 630], що повинно символізувати, за задумом автора, можливість оновлення, певного відродження для героїв, зокрема для Стівена, який подібно до творця «Лікід» повинен подолати скорботу, написавши про неї.

В романі постійно акцентується надзвичайна стурбованість Блума такими речами, як особисте минуле й минуле своєї раси, власна смерть, а також надмірна чуттєвість дружини та доньки. Тут проявляється мотив любові, а думки про Міллі не позбавлені батьківської ніжності, ревності, навіть деякого потягу: «Моллі. Міллі. Те саме, але рідше. ... Скоро стане жінкою. Маллінгар. Дорогенький татусик. Студент. Так, так: теж жінка. Життя, життя» [4: 89]. У романі Блум зображений зосередженим на своєму старінні; тут виникає паралель до жінки біблійського Лота, яка обернулася, щоб останній раз глянути на Содом, і перетворилася на соляний стовп: «Холодна маслянистість повзла по його жилах, студячи кров; роки одягали його в соляне вбрання» [4: 61]. Таким чином автор наголошує на тому, що свідоме розмірковування про смерть – свого роду прояв себелюбства, нарцисизму (це стосується й Стівена у перших трьох розділах). Така ж тенденція спостерігається й далі у романі.

З мотивом смерті тісно пов'язано розвиток й інших мотивів. Так, Стівен та Блум, мандруючи цілий день містом, долучаються до вічного коловороту життя. Життя для них

стає безмістовним процесом, що повторюється, з чергуванням смерті та народження. Поява двох акушерок на узбережжі для Стівена асоціюється з народженням; здохлий собака та тіло, що сливлю на поверхню, – говорять про смерть. Життя-смерть проходять у потоці свідомості Блума, який розмірковує про повторюваність речей: Патріка Дігнема поховали, а місіс Пьюрфой ось-ось має народити. Знову актуалізується мотив потоку життя – безповоротний потік чергування поколінь, захоплені, віку та переживань: «... і життя потік» [4: 164]; «щезне пів міста народу, з'являться стільки ж інших, потім і ці щезнуть, наступні приходять, зникають. Будинки, довгі ряди будинків, вулиці, милі брукувочки, гори цеглин, каміння. Переходять з рук у руки. Один власник, інший. Як кажуть, домовласник невмирущий» [4: 164].

І якщо Стівен, – митець – переслідується жахами, потопельниками, образами смерті, то Блум як справжній мешканець великого міста радіє життю, незважаючи на нудьгу, пониження і всілякі негаразди: «Існує інший світ після смерті, називається пеклом. Мені не подобається той, інший світ, вона писала так. Мені не більше. Ще стільки всього є побачити, почути, відчути. Відчувати тепло живих істот поруч. Нехай ці сплять у своїх червоних ліжках. Вони ще не візьмуть мене у цьому таймі. Теплі ліжка: тепле повнокровне життя» [4: 115]. Так переплітаються разом мотиви смерті, любові, життя, скоріше любові до всього, що дає життя, адже «тільки у єдності зі смертю життя може реалізуватися як ціле» [6].

Доповнює мотиви смерті, життя й мотив воскресіння, хоча й не завжди в «чистому» вигляді. Так, в «Аїді», як і в релігійних культурах, в даному випадку – християнському – вино та хліб присутні при покійнику як містичне тіло розп'ятого, померлого й воскреслого, приднання через їжу та напій до нового життя й воскресіння. Однак в даному епізоді роздуми Блума травестують сакральність цих елементів культу: «Біля останньої карети стояв вуличний торговець з лотком фруктів та пірижків. Зачерствілі пірижки зсохлися разом: пірижки для покійників. Собача радість. Хто їх їсть? Ті, хто назад з кладовища» [4: 100].

Разом з тим варто відзначити, що попри іронію, травестію і десакралізацію багатьох традиційних цінностей, у романі представлено безперервний ланцюг перемог життя над смертю: життя торжествує над смертю у radoшах життя (їжа, молодість, любов, сім'я, поява нового життя). Навіть песимістично налаштований Стівен проголошує: «До біса смерть. Нехай живе життя!» [4: 591]. І знову з'являється мотив воскресіння: воскресіння з безпросвітної скорботи та могильного мороку смерті до нового життя та кохання. Український літературознавець О. Кеба стверджує, що «найголовнішим засобом подолання смерті, точніше, подолання відчуття безвихідності у зіткненні життя зі смертю стає для Джойса іронія» [7: 152]. Реалізацію її можна побачити у потоці свідомості Блума, що викликається його участю у похоронній процесії: «Любов серед могил. Ромео. Загострює задоволення. У розквіті смерті обійняті ми життям. Крайнощі сходяться» [4: 108] або: «притулок Богоматері для тих, хто вмирає. Покійницька тут у підвалі, зручно. <...> Хороший був той студент, до якого я прийшов з бджолиним укусом. Потім сказали, що перейшов до пологового притулку. З однієї крайнощі в іншу» [4: 97]. Іронія – постійний елемент потоку свідомості Блума: «У крипті святої Верберги у них чудовий орган старовинний стоп'ятдесятилітній їм довелось просвердлити дірки у домовинах, щоб випустити гази й підпалити. Зі свистом виривається: синій. Свиснуло – і тебе немає» [4: 104]; так само вона супроводжує Стівена, наприклад, в епізоді на узбережжі: «Морський сюрприз, сіль висинила карі очі. Морська смерть, найм'якша з усіх, відомих людині. Дривній батько Океан. Паризький приз – остерігайтеся підробки» [4: 104].

Тема любові до сім'ї, любові батьків до дитини і навпаки, проходить крізь увесь роман. Думки Моллі обертаються навколо вовняної кофтинки, яку вона зв'язала сину

Руді. Та й Стівен, нехтуючи сім'єю, «здає свої позиції» при зустрічі із сестрою, яка читає підручник французької, а каяття перед матір'ю стає причиною появи її привида в кінці «Цирцеї»; Блум вибирається з «хліву Цирцеї», побачивши свого сина одинадцятирічним підлітком, ніби той не помер: «На темному фоні стіни повільно з'являється фігурка, чарівний хлопчик, підмінений, викрадений феями; він в ітонський курточці та кришталевих черевичках, на голові невеликий бронзовий шолом, у руці книга. Він беззвучно читає її справа наліво, посміхаючись, цілуючи сторінку.

Блум (вражений, кличе беззвучно). Руді!

Руді (дивиться у вічі Блуму, не бачачи їх, і продовжує читати, посміхаючись, цілуючи книгу. Обличчя його вкрито ніжним рум'янцем. Гудзики на одязі алмазні й рубінові. У лівій руці він тримає тонкий ціпок слонової кістки з ліловим бантиком. Біле ягня виглядає з його жилетної кишені)» [4: 609]. Ніжністю сповнені думки батька про дитину; сентиментальність усієї сцени компенсується дивакуватим одягом й відчуженістю Руді. Автор також зображує доволі зворушливі спогади, почуття Моллі та Блума до Руді; чулим і теплим було й відношення Блума до свого батька, який отруївся. Мотив любові тут перетинається з мотивом батьківства.

Мотив любові особливо виразно розкривається у зв'язку з образом матері. Відомо, що проблема невиконання останньої волі матері, душевного неспокою Стівена «тягнеться» ще з «Портрету...»; в заключному уривку цього роману Кренлі дорікає Стівенові його вчинком: «Все так хитко у цій помийній ямі, яку ми називаємо світом, але тільки не материнська любов» [8]. Аналогічний діалог розпочинає «Улісс», де Малліган так само вичитує Стівена. Пізніше і Стівен запитує себе про материнську любов, чи не була вона «єдиним справжнім у житті» [4: 207].

В «Уліссі» тема матері розширюється автором й ототожнюється з темою природи. Так, Малліган звертається до моря: «our great sweet mother»; Моллі й сама уособлює матінку-природу в останніх рядках «Пенелопи»: «природа це найпрекрасніше <...> я гірська квітка так це вірно ми квітки» [4: 782]. Важливість образу матері, її порівняння із природою підкреслюється словами одного з персонажів, Джо, в епізоді «Циклопи»: обговорюючи смерть друга, Джо заявляє, що той «виконав закон природи» [4: 301], таким чином стверджуючи, що мати не тільки дає життя, але й є відповідальною за мертвих; мати-природа починає й закінчує природний хід життя.

Мотиви любові та материнства не тільки взаємопов'язані, але й перетинаються з мотивом батьківщини. Ірландія, яку називали Ерін та наділяли жіночими рисами в ірландській поезії, – це теж мати, яка дає життя тим, хто її населяє. Стівен відкидає натяки Блума, що він належить Ірландії (як дитина матері), заявляючи: «Ірландія має бути важливою, оскільки належить мені» [4: 645].

В «Уліссі» любов, життя, смерть не просто взаємопов'язані, спостерігається домінування любові й життя над смертю; смерть не має сили над самою сутністю життя, а лише над деякими його проявами. Життя – це і є любов, а любов – життя, адже як сказано в Біблії, «поза любов'ю людина – ніщо».

Внаслідок проведеного аналізу можна зробити висновок, що у Джойса смерть перстає бути страшаючою сакральною силою, їй надається особливе естетичне значення. Для Джойса думки про смерть, відчуття смерті – важлива складова творчості й світовідчуття. За допомогою мотиву смерті відбито абсурдність існування у бездушному світі, хворобливу реальність, яка змушує душу вириватися за межі повсякденності. Попри присутність безлічі образів і мотивів смерті, художній світ Джойса відтворює як драматизм розриву між зовнішнім та внутрішнім існуванням, так і постійні пошуки людиною єдності доволишнього світу та власної екзистенції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Соловьева Г. В. Смерть и модернизм // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. СПб., 1995 / <http://anthropology.ru/ru/texts/solovjeva/tanatos5.html>
2. Шопенгауэр А. Сборник произведений / Пер. с нем.; Вступ. ст. и прим. И. С. Нарско-го. – Мн.: ООО «Попурри», 1999. – 464с.
3. Синельникова Л. Н. Жизнь текста, или Текст жизни. – Луганск: Знание, 2005. – Т. 2. – 392с.
4. Joyce James. Ulysses. – New York: The Modern Library, 1961. – 773 p.
5. Schwarz Daniel R. Reading Joyce's Ulysses / Daniel R. Schwarz – Basingstoke (Hants.); London: Macmillan press, 1987 – 293 p.
6. Сотникова Н. Н. Смерть как нравственный идеал в философии А. Шопенгауэра // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. – СПб., 1995 / <http://anthropology.ru/ru/texts/sotnikova/tanatos5.html>
7. Кеба А. В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи – Каменец-Подольский: Абетка-Нова, 2001. – 320 с.
8. Joyce James. A portrait of the artist as a young man // <http://etext.library.adelaide.edu.au/j/j8p/j8p.zip>

УДК 821.111'09

*Бойченко О. П.
(Черкаси, Україна)*

ЕЛЕМЕНТИ АВТОБІОГРАФІЧНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ДЖЕЙМСА ПАТРИКА ДОНЛІВІ

В статье рассмотрено влияние биографии писателя на становление его творческого метода, мировоззрения и тематику романов в контексте изучения общекультурной закономерности становления национальной американской литературы.

Ключевые слова: автобиографичность, творческий метод, мировоззрение.

The influence of biography of writer on his creative method, world vision and subject of novels in the context of studying of the development of national American literature is considered in the article.

Key words: autobiographical character, creative method, world vision.

У процесі засвоєння світових культурних цінностей сучасні читачі та шанувальники зарубіжної літератури мають змогу докладніше та глибше познайомитися з американським письменником Джеймсом Патріком Донліві, який вважається основоположником школи «чорного гумору», що сформувалася в американській літературі в 50-тих рр. XX ст., і як вважає переважна більшість американських (Джон Ріс Мур (John Rees Moore), Іхаб Гассан (Ihab Hassan), Чарлз Г. Масінтон (Charles G. Masinton)) та вітчизняних (М. Анастасьєв, Т. Денисова, Д. Затонський, О. Зверєв, М. Ігнатенко, В. Оленєва, Л. Черніченко) дослідників, справила важливий вплив на становлення постмодернізму.

На жаль, раніше через певну епітажність творчості письменника та суспільні особливості формування українсько-американського діалогу читачі не мали змоги в повно-

© Бойченко О. П., 2008

му обсязі ознайомитися з творчим доробком прозаїка, який з незаангажованих позицій зображує картину американського суспільства, його культурні особливості, через при- таманне автору світовідчуття та світобачення. Проте і нині перекладеними на тільки російською мовою є романи раннього етапу творчості письменника, а саме: роман з яким письменник дебютував «Рудий» (*The Ginger Man*, 1956), а також роман «Найсумніше літо Самюела С.» (*Saddest Summer of Samuel S.*, 1966) та збірка оповідань «Зустрінься з Творцем, божевільна молекула» (*Meet my Maker, the Mad Molecule*, 1964), деякі романи з пізнішого етапу творчості письменника: «Любителі цибулі» (*The Onion Eaters*, 1971) та «Чарівна казка Нью-Йорка» (*A Fairy Tail of New-York*, 1973). Ряд романів та повістей Д. Донліві залишаються й досі не перекладеними, а україномовного перекладу праць письменника взагалі не існує.

Потрібно згадати й той факт, що творчий доробок Донліві не привернув належної уваги з боку фахівців у галузі українського літературознавства. Саме з цієї причини, а також зважаючи на інтенсивний процес інтеграції України до європейських країн нам здається вкрай важливою проблема вивчення особливостей літератури США саме в її культурному аспекті, як загалом, так і на прикладі окремих персоналій. Дуже цікавою постаттю в цьому ракурсі є саме Джеймс Патрік Донліві, оскільки через несприйняття його творчості з боку американського суспільства, він був змушений переїхати з США до Дубліна (Ірландія), де він проживає і донині з 1969 р.

Метою наукової розвідки є спроба визначити вплив біографії письменника на становлення його творчого методу, світогляду та тематику романів у контексті вивчення загальнокультурних закономірностей становлення національної американської літератури.

Джеймс Патрік Донліві – класик «чорного гумору». Його численні твори вже встигли отримати весь спектр можливих оцінок з боку американської критики. «Літературний одинак, якого, не дивлячись на різні довідники, ні під жодне визначення не підведеш, який показав, як за допомогою витонченого стилю, раніше який асоціювався тільки з інтелектуальною літературою, можна створювати речі дивно смішні, який створив найпривабливіших безжурних аутсайдерів у світовій белетристиці, який, нарешті, спромігся поєднувати в своїх книгах уїдливій нігілізм з ненадривною лірикою (без оманливої сентиментальності)» [1: 89].

Головною темою, традиційною для американської літератури, для прозаїка є тема американця в Європі, тема експатріанства як рішучого виклику американського способу життя. Ця тема значно відрізняє письменника від решти «чорних гумористів», можливо, навіть і на тлі всієї сучасної американської літератури.

На нашу думку, така прив'язаність до такої проблематики спричинена власним життєвим досвідом письменника. Донліві переносить деякі моменти свого життя на сторінки своїх романів. Найбільш показовими у цьому сенсі є романи: «Рудий» (*The Ginger Man*, 1956), «Любителі цибулі» (*The Onion Eaters*, 1971) та «Чарівна казка Нью-Йорка» (*A Fairy Tail of New-York*, 1973). Хоча як зауважує сам прозаїк в своєму інтерв'ю опублікованому в «Paris Review Foundation» в 2004 р.: «*I feel that of all my characters I most resemble George Smith, of a Singular Man*»¹ [2: 12].

У романах Донліві часто зображуються реальні риси країни, епохи, людини, які є поглядом самого автора на цю країну, а не його персонажів. І майже в кожному його романі можна знайти сліди відображення процесів розпаду особистості та культури. Однією із постійних тем його творчості є тема відтворення американської дійсності, побудованої І «Я відчуваю, що з усіх моїх героїв я найбільше схожий на Джорджа Сміта з «Виняткової Людини». (Переклад наш. – О. Б.).

на фальшивих життєвих цінностях, чим і визначається безглуздість всього американського буття, яке протиставляється європейському.

В героях Донліві є багато спільного з самим письменником: 1) Так само як і його герої письменник уникає невдач, несприйняття його як письменника, з Америки до Європи, оскільки для опублікування його першого роману «Рудий» (*The Ginger Man, 1956*), який і зробив його відомим, потрібні були довгі роки. «*My life in direct sense relied on the publication of this book, and when it failed, I run from America*» [2: 12]. Роман вийшов 1955 року у відверто порнографічній серії в паризькому видавництві «Олімпія». Щоб хоч якось опублікувати роман в Англії, автор погоджується на купюри. «Я пішов на це з чисто практичних міркувань. Якщо когось цікавило некупейне видання, його можна було придбати в Парижі. Мені вдалося опублікувати роман у тому вигляді, в якому він був написаний, і не було тому нічого поганого в тому, щоб надрукувати його тепер на користь моєї письменницької репутації» [2: 14].

Так само як і автор, залишають Америку і його герої в романі «Рудий» (*The Ginger Man, 1956*), вони – два вельми пересічні американці, що втекли до найубогішої околиці Європи, Ірландії, і вирішили, що до кінця днів залишаться бідними, як церковні миші, аби не підкоритися духу підприємництва і неозорому жаданню успіху. Загальновідомим є той факт, що такі персонажі багато в чому є традиційними для американської літератури. Але все ж таки, навіть переїхавши до Ірландії герої Донліві не знаходять спокою і задоволення, вони керуються прагненням повернутися до Америки і довести щось суспільству, яке їх звідти прогнало, а передусім собі: «*But do you know what I'm going to do? When I go back to the States when I'm fat with dough, wearing my Saville Row suits, with black briar, M.G. and my man driving, I'm going to turn on my English accent full blast. Pull up to some suburban house where she's married a mock, turned down by all the old Bostonians, and leave my man at the wheel. I'll walk up the front path knocking the kid's toys out of the way with my walking stick and give the door a few impatient raps. She comes out. A smudge of flour on her cheek and the reek of boiled cabbage coming from the kitchen. I looked at her with shocked surprise. I recover slowly and then in my best accent, delivered with devastating resonance, I say Constance...you've turned out...just as I thought you would. Then I spin on my hell, give her a good look at my tailoring, knock another toy aside with my cane and roar away*»³ [3: 36]

Так само чинить і герої наступного роману Донліві «Любителі цибулі» (*The Onion Eaters, 1971*). Він, як і герої попереднього роману, є пересічним американцем, який отримав у безстрокове користування від двоюрідної бабусі стародавній замок в Англії і намагався внести якийсь порядок у своє життя, проте, як і варто було очікувати, йому це не вдалося: «*Elmer licks moisture from the nose. Time will come and he will get up on all four paws, ears upwards, and not so as now, are dropped. God, where to go? On the map there is*

2 «Моє життя в прямому сенсі залежало від видання цієї книги, і коли мені це не вдалося, я втік з мерики до Європи». (Переклад наш. – О. Б.).

3 Але знаєш, що я придумав? Коли я розбагатію і повернуся в Штати в одязі з Севілл Роу, люлькою із кореня еріки, з «морісом» і власним водієм, тоді я буду всіляко демонструвати свій акцент. Приїду в замський будинок, де вона буде жити з цим нікчемом, дім в якому б ні за що не поселилася справжня бостонська сім'я, залишу водія в машині, а сам піду по доріжці, відкидаючи дитячі іграшки елегантною паличкою, і голосно постукаю в двері. Вона вийде, перемазана борошном, а з кухні буде чутно запах овочевого супу. Я заціпенію від подиву. Потім ніби-то приїду в себе і з вишуканим англійським акцентом абсолютно знищуючи скажу...Констанція...Із тебе вийшло те, що я і передбачав. А потім я розвернуся на підборах, щоб вона могла полюбуватися роботою моєї швей, відкину паличкою ще одну іграшку і регочучи ретируюсь. (Переклад наш. – О. Б.).

a winding road, here is the castle and the walls, blasted church, village cemetery. The borders of cemetery estate. Rocks and sea. One can hear strange remote noises, the ground trembles. Last night Elmer stinked the all compartment. So that, this morning I all in an eau-de-cologne. I go ahead poorly realizing, that I have only ax, matches, cup and laid out by ivory small box with tooth brushes»⁴ [4: 3].

Герой роману «Чарівна казка Нью-Йорка» (*A Fairy Tail of New-York, 1973*) мало чим відрізняється від аналогічних персонажів інших романів письменника. Єдина відмінність у тому, що він не від'їжджає до Європи, а повертається в Штати з Європи, після навчання в університеті. «Чарівна казка Нью-Йорка» – роман, для Донліві особливо важливий, оскільки тут прямо поставлена центральна для нього тема духовних наслідків експатріанства.

У свідомості героя відбувається переоцінка життєвих цінностей, він неодноразово порівнює Штати є Європою, життя його стало набагато самотніше оскільки у Корнеліуса в Нью-Йорку немає ні рідних, ні друзів, по суті, нікого – тільки невеселі спогади про дитинство в Брукліні, що обрвалося з початком війни, про убогість, п'яні витівки батька і нескінченні сльози матері (обидва вони були іммігрантами, які так і не знайшли в Америці домівки). Багато разів герой Донліві повторює, що в Нью-Йорку йому все чуже. Але, незважаючи на це, дух Нью-Йорка він схоплює миттєво [4].

Отже, потрібно зазначити, що в усіх трьох романах автор уводить мотиви: втечі від реального життя, самотності, душевного переживання, незадоволення собою і постійне прагнення самоствердження. Герої його романів, як і сам письменник в свій час втікають від безвиході, марно намагаючись знайти вирішення своїх проблем, і врешті-решт закінчують своє життя по різному.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що автор вклав автобіографічні елементи в зображення своїх героїв, і це було спричинено морально-культурними особливостями тогочасного американського суспільства

ЛІТЕРАТУРА

1. Ihab Hassan . *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. – Princeton University Press, 1961.
2. Donleavy J. P. *The art of fiction* // Paris Review Foundation. – 2004. – № 53. – P. 1-48
3. Donleavy J. P. *The Ginger Man*. – N. Y.: Grove Press, 2000. – P. 362
4. Donleavy J. P. *The Onion Eaters* // *Twentieth-Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*. – Hempstead, NY, 1990. – № 18. – P. 34 -185
5. Donleavy J. P. *A Fairy Tale of New York*. – Atlantic Monthly Press, 2001. – 341 p.
6. <http://www.jpdonleavycompendium.org>

4 «Елемер злизує вологу зі свого носа. Прийде час і він встане на всі чотири лапи, вуха вгору, а не так як зараз, опущені. Господи куди ж іти? На карті звивиста дорога. ось тут замок і стіни, зруйнована церква, цвинтар. межі цвинтарного маєтку. Скелі та море. Чутно дивні віддалені шуми, тремтить земля. Минулої ночі Елмер завоняв усе купе. Так, що цього ранку я весь у одеколоні. Йду вперед слабо усвідомлюючи, що у мене є топорик, сірники, чашка і викладена слоновою кісткою шкатулка із зубними щітками» (Переклад наш. – О. Б.).

ГЕНДЕР, РАСА І КУЛЬТУРА У «ПОДОРОЖІ ДО ІНДІЇ» Е. М. ФОРСТЕРА

В статті речь йде про характерне для письменника-орієнталіста Е. М. Форстера розуміння гендерного та расового питання, культури іншого народу в контексті постколоніальної критики при розгляді роману «Подорож до Індії». Сделана попытка більш детального та об'єктивного аналізу творчості письменника, порівнявши її з творами Р. Кіплінга, та включаючи критику поглядів Е. М. Форстера орієнталістами Е. Саїдом та С. Сулері. Проводиться тезис про суперечливе розуміння Е. М. Форстером ідеї можливого діалогу між Сходом та Заходом.

Ключевые слова: гендер, раса, культура, діалог цивілізацій, постколоніальний дискурс.

The article deals with E. M. Forster's understanding of the notions of gender, race and culture in the context of the postcolonial critics, analyzing the novel «A Passage to India». We've attempted to give a more detailed and less prejudiced study of the writer's literary heritage in comparison with R. Kipling's prose and orientalist critics of E. M. Forster's novel by E. Said and S. Suleri. It is stated that there is a contradiction in E. M. Forster's understanding of the idea of the possible dialogue between East and West.

Key words: gender, race, culture, dialogue between civilizations, postcolonial discourse.

Відомий критик постколоніального напрямку орієнталізму Е. Саїд називає Р. Кіплінга та Е. М. Форстера «бардами імперіалізму», орієнталістськими письменниками, які, подібно цілій Британській Імперії, не могли володіти Індією настільки, наскільки того бажали, не уявляли життя цієї країни Сходу без британської опіки.

Але ж якщо Р. Кіплінг зміг позбавитись свого імперіалістичного світогляду і створив образ Індії як вічної, неповторної, казкової країни в філософському романі «Кім» (оскільки Індія виховала його як людину і як письменника, і відчуття її багатого культурного минулого не покидало автора з дитинства), то Е. М. Форстер тільки з початку намагався побудувати місток між Сходом і Заходом, захоплюючись Індією як екзотичною країною, і вкласти цю ідею у свій роман «Подорож до Індії». У листі до свого друга Саїда Рос Масада, Е. Форстер висловився чітко і категорично, що до Індії і індійців: «When I began the book I thought of it as a little bridge of sympathy between East and West, but this conception has had to go... I think that most Indians, like most Englishmen, are shits, and I'm not interested whether they sympathize with one another or not...» [1: 123].

Мета нашого дослідження – довести за допомогою зіставлення новітніх поглядів постколоніальної критики і детального вивчення образів і аналізу роману «Подорож до Індії», що подорож до Індії Е. М. Форстера виявилася невдалою. Автор не зміг створити ані неповторного національного колориту країни в жодному прояві, ані жодного сильного позитивного героя-індійця на фоні Великої Британської Імперії. Крім того, на відміну від Р. Кіплінга, який впроваджував ідею діалогу між Сходом і Заходом, а О. Хакслі навіть пропонував шлях до порятунку західної цивілізації через прийняття східної позитивної утопічної моделі ідеального державного устрою в романі «Острів», Е. М. Форстер не передбачає жодної перспективи об'єднання таких протилежних східної і західної культур.

Такі відомі представники постколоніальної критики, як С. Сулері, Е. Саїд, Г. Бабга,

Б. Перрі, М. Лата, С. Хуссейн та ін., займались вивченням творчості Е. М. Форстера, але ж у вітчизняному літературознавстві досі нема фундаментальних робіт з теми нашого дослідження.

Новизна роботи полягає в тому, що вперше в історії вітчизняного літературознавства проведено неупереджене дослідження роману Е. М. Форстера «Подорож до Індії» з точки зору орієнталізму, гендерної проблеми та тенденцій крос- і мультикультуралізму.

Актуальність обраної проблеми підтверджується тим, що тема співіснування Сходу і Заходу набуває дедалі більшого значення як у сучасних літературних творах, так і в дослідженнях фахівців різних критичних напрямів. Не менший ентузіазм викликає і гендерний аспект, глибинним вивченням якого займалася відома представниця пост-колоніальної критики С. Сулері в статті «Імперіалістична еротика Е. М. Форстера» до збірника критичних праць «Риторичність британської Індії».

Е. М. Форстер, крім репутації письменника-орієнталіста, барда імперіалізму, ще мав репутацію гомосексуаліста, яка підтвердилася після виходу у світ роману «Maurice» і була підсилена романом «Подорож до Індії», – обидва твори вважаються літературознавцями автобіографічними. Останній вийшов після «довготривалого забуття і виснаження письменника як новеліста», як зазначив відомий критик P. N. Furbank, «після чотирнадцятирічного мовчання», оскільки остання успішна новела «Howards End» вийшла у 1910 році, а протягом першої світової війни автор створив ще дві новели: «Arctic Summer» і «Maurice», – які «стали відомі лише вузькому колу друзів і залишалися ніби-то у вакуумі» [2: 94].

Ще на початку минулого століття Е. М. Форстер наважиться торкнутися такої закритої теми, як гомосексуальні відносини, зображаючи їх алегорично чи відкрито. Так і у новелі «Подорож до Індії» автобіографічно, прообразами Форстера і С. Р. Масуда (чи коханця Форстера з Єгипту, Мохамеда ель Едла, про якого він згадує у своєму щоденнику і надсилає листи під час написання роману, доки не отримав звістку про смерть друга у 1922 році) відповідно стали Філдінг (державний службовець, «a cog in the British civil machine»), англо-індієць, що прибув до Чандрапуру для проходження практики) і Азіз (доктор медицини, а тепер – хоронитель Марабарських печер, мусульманин, місцевий дорадник в усіх злободенних питаннях, «друг раджив і жебраків») [3: 236]. І хоча головне для автора – людські взаємини, психологія поведінки, незалежно від національної приналежності, коли перед читачами проходять представники чотирьох рас: європейці, мусульмани, індуси і «punkah» (корінне місцеве плем'я), – основним залишається питання можливості діалогу на рівних, дружби між представниками європейської культури Заходу, з одного боку, і Сходу, з іншого.

Виявляється, що жоден з представників не подається як взірець моральних цінностей, суспільної поведінки чи національних традицій. Особливій критиці, якій на перший погляд і присвячено роман, підлягає англо-індійське суспільство з його філістимлянськими чеснотами (заздрістю, хтивістю, жадібністю, марнославством, злобою), споживацькою культурою, обмеженими загальноосвітніми школами, черствими, грубими, непорядними, бюрократичними людьми, від яких породжується саме тільки зло. Форстер згадує також і про розправу в Амристарі з brutальним знищенням і нападами індійців на британських жінок напередодні завоювання незалежності Індії. Саме ця подія загасила патріотичне ставлення і прихильність письменника до місцевих і до країни в цілому.

На перший погляд здається, що Е. М. Форстер створив незавершений «роман без героя», як і свого часу У. Теккерей роман «Ярмарок марнославства», без жодного живого, сильного, яскравого за характером позитивного персонажа. Але ж насправді це не так.

В романі «Подорож до Індії» є герої, яким автор глибоко симпатизує і це відображено

в іменах, що «говорять» самі за себе, і найяскравішим образом свідчить про традиційний імперіалістичний орієнталістський світогляд письменника. Прізвище Філдінг звичайно пов'язане з британським письменником епохи Просвітництва Генрі Філдінгом, відомим своїми комічними фарсами, в яких він сатирично зображував державний устрій ще у середині 18-го століття. Філдінг Форсера так само критично ставиться до «місцевого англо-індійського клубу» і представників влади, тому й не знаходить серед них друзів. Незабутній сатиричний опис так званого «судового процесу» над мусульманином Азізом, за злочин, якого він взагалі не скоював (як зізналася міс Адела Квестед, в печерах їй просто здалося через містичну, темну, загадкову атмосферу Марабарських печер, з їх пустельністю і мертвою тишею – це було, як галюцинація, – що Азіз згвалтував її).

Ця гнівна сатира на судову систему Британії в Індії, на неможливість винесення справедливого рішення англійцями щодо представників інших, другосортних, як вважається на Заході, рас («all natives are criminals at heart», as the District Superintendent of Police said) є кульмінаційним моментом твору [3: 240]. Вигляд Азіза на суді алегорично передає ставлення імперії до представників інших рас: «...nature remembers the physical perfection that she accomplished elsewhere, and throws out a god – not many, but one here and there, to prove to society how little its categories impress her... he stood out as divine, yet he was of the city, its garbage had nourished him, he would end on its rubbish heaps» [3: 242].

Прізвище міс Аделі – Квестед – у перекладі з англійської означає «пошук, розшук, дослідження», що відповідає меті, через яку ця «маленька жіночка» («a little woman» називає її Форстер) приїхала в далеку країну Сходу, в містечко Чандрapur, щоб побачити справжню Індію на власні очі, а головне – бути поряд із своїм нареченим Філдінгом. Цей пошук і дослідження не принесли позитивного результату, оскільки, по-перше, Адела втратила нареченого, який вирішив назавжди залишитися з Азізом в Індії, і проміняв наречену на друга. По-друге, Е. М. Форстер висловлює головну ідею роману, що на початку минулого століття жоден європеєць-представник західної культури не міг збагнути, побачити чи почути особливості індійської чи будь-якої іншої культури Сходу.

А це ще раз підтверджує ідею Е. Саїда: «Захід, рівно як і Схід, очевидно, ніколи не переймуть принципи життя, релігію чи філософію один одної, оскільки не зможуть глибоко і вірно зрозуміти їх» [1: 130]. І саме ця думка висловлена на сторінках «Подорожі...» у так званій життєвій філософії Філдінга: «The world, he believed, is a globe of men who are trying to reach one another, and can best do so by the good will plus culture and intelligence – a creed ill-suited to Chandrapore, but he had come out too late to lose it. He had no racial feeling – not because he was superior to his brother civilians, but because he had matured in a different atmosphere, where the herd instinct doesn't flourish. The remark that did him most harm at the club was a silly aside to the affect that the so-called white races are really a pinko-grey... The pinko-grey male whom he addressed was subtly scandalized, his sense of insecurity was awoken, and he communicated it to the rest of the herd» [3: 158].

З ім'ям місис Мур (в перекладі з англійської – торф'яна місцевість, яка поросла вереском, – типова для англійського краєвиду) пов'язаний образ «старої доброї Англії», Великої Британської Імперії. В нього Е. М. Форстер вклав усю свою любов, прихильність і повагу, оскільки саме місис Мур виявляється наймудрішою, найрозумнішою, найшляхетнішою жінкою, яка завжди підказує вихід міс Аделі зі скрутного становища; вона, подібно Королеві-Матері, «with her authentic beauty of soul», зберігає злагодю і спокій усієї родини і вирішує конфлікти мирним шляхом (можливі сварки між Філдінгом і Аделюю, судовий процес над Азізом, суперечки в «англо-індійському клубі») [3: 201].

Виявляється, місис Мур – єдиний позитивний жіночий персонаж роману, а всі інші

жінки є «невиховані, брудні пліткарки, від яких саме одне зло, війни, негаразди, нещастя і страждання в світі, – чи то місцеві, чи англійки» – так висловився поважний містер Turton, the Collector – мер Чандрапуру, – і це, на його погляд, цілком справедлива точка зору чоловічої частини людства [3: 120]. Без сумніву, це ще одна характеристика імперіалістичного світогляду Е. М. Форстера, в орієнталістським романі якого переважають «маскуліні форми правління, коли образи жінки чи дитини асоціюються з колонізованою державою, яка має виключно посередню роль і існує тільки завдяки опіки країни-завойовниці» [2: 315].

Як зазначає С. Сулері, «*women play a subservient role to the friendship that barely subsists between Fielding and Aziz. They remain the peripheries upon which male discourse locates constraints upon the operation of autonomous desires*» [4: 106].

Роман Е. М. Форстера починається з опису Марабарських печер і закінчується ним, оскільки це єдине «надзвичайне місце Чандрапуру»: «*Except for the Marabar Caves...the city of Chandrapore presents nothing extraordinary*» [3: 15]. Але ж це в жодному разі не мальовничий краєвид, який демонструє казковість природи Індії, відкриває скарбницю її національного колориту. Форстер достатньо сухо і черство, з географічною точністю, подає опис печер: «*A tunnel eight feet long, five feet high, three feet wide, leads to a circular chamber about twenty feet in diameter. This arrangement occurs again and again throughout the group of hills, and this is all, this is a Marabar Cave. Having seen one such cave, the visitor returns to Chandrapore uncertain whether he has had an interesting experience or a dull one or any experience at all*» [3: 65].

Крім того, автор звертає увагу читача на пустельність печер, яка алегорично пов'язана з тою пустотою, що пролягла між Сходом і Заходом, між героями-представниками різних рас і культур в романі, про неможливість діалогу на рівних між цивілізаціями в епоху імперіалізму: «*Nothing is inside them, they were sealed up before the creation of pestilence or treasure, if mankind grew curious and excavated, nothing, nothing would be added to the sum of good and evil*» [3: 68]. Символічно і те, що саме Азіз оселяється в печерах, обираючи для себе усамітнене життя, подібно аскету на Сході, ніж місце доктора медицини, поважної людини у суспільстві, але ж насправді задіяного у хабарництві, корумпованого лікаря, «маленького гвинтика великої машини системи медицини».

На жаль, поки ще неможлива будь-яка дружба чи товариство між такими схожими головними героями Азізом і Філдінгом: «ще не час і ще не місце», як тисячами голосів сказало усе навкруги в заключній сцені роману. Філдінг залишає свою наречену, оскільки, по-перше, вже не може їй довіряти після того, як вона несправедливо звинуватила Азіза у зґвалтуванні, а по-друге, зрозумів, що Азіз йому дорожчий, і понад усе на світі Філдінг хоче бути з другом як супутником життя. Азіз, в свою чергу, вже не може довіряти і вважати другом людину, яка підозрювала його у зраді і зґвалтуванні нареченої Філдінга. Індієць вирішує повернутись до роботи в державній лікарні для бідних, починаючи свій трудовий шлях з нуля, і відправляється до сусіднього штату, в якому має знайомого раджу.

Завершальний епізод «Подорожі...» немов обриває кінець твору на півслові, через що багато з критиків вважають роман незавершеним, оскільки автор так і не розставив усі крапки над «і» і залишив важливі відповіді за нами, читачами і нащадками. У нас ще є можливість вирішити долю героїв любовного трикутника: Адела – Філдінг – Азіз, а разом із тим запропонувати на початку XXI століття можливий шлях до діалогу між Сходом і Заходом, досі настільки агресивними і полярними.

За часів початку минулого століття Е. М. Форстер мав право на єдину можливу відповідь на це питання, яку і «вклав в уста» Марабарських печер у заключній частині роману:

«Why can't we be friends now? It's what I want. It's what you want...But the horses didn't want it – they swerved apart; the earth didn't want it, sending up rocks through which the riders must pass single file; the temples, the tank, the jail, the palace, the birds, the carrion, the Guest House, that came to view as they issued from the gap and saw the Mau beneath: they didn't want it, they said in their hundred voices, «No, not yet», and the sky said, «No, not there» [3: 228].

Е. М. Форстер не намагається заглиблено вивчати особливості національного колориту Індії, хоча, щоб урізноманітнити текст роману, в третій частині «Temple» надається віртуозний опис найвагомішого для буддистів свята *«the Gokul Ashtami» (the birth of Krishna): «a beautiful picture of Hindu superstitions, faith, fever, vulgarity and mysticism» [3: 170].*

Е. М. Форстер зробив спробу зіставлення східної і західної релігій за допомогою детального опису свята народження Бога Крішні в Індії, яке дуже нагадує легенду народження Ісуса Христа у християн. Автор згадує не тільки про Гокул – місце народження Крішні, – а й про Віфлієм – місце народження Христа. Священна річка іудеїв Йордан порівнюється із цілющою силою вод Індійського Гангу, місцем паломництва індусів. Подібно тривимірному розумінню образу Бога в християнстві, індійський вищий Бог Шива також має три площини: Брахма (творче начало), Вишну (охороняюче) і Шива (всеруйуюче і, водночас, відтворююче). Крім того, народ Індії, здатний страждати і розумний, знайшов для усього трагізму та усієї краси світу неперевершені притчі, в яких боги, граючи, то розтоптують, то відтворюють світ. Ця Східна модель побудови всесвіту виникла в Індії ще до нашої ери, за кілька тисячоліть, і буде існувати в свідомості індійців незалежно від впливу європейської влади.

Як писав Г. Гессе в своєму романі «Гра в бісер»: «...світ, як зображують його давньоіндійські міфи, починався божественно, блискуче, по-весняному прекрасно, «золотою добою», але потім він захворює і занепадає, він грубішає і зубожіє, а наприкінці чотирьох наступних століть зріє для того, щоб його знищив, розтоптав Шива, який усміхається і танцює. Але на цьому справа не закінчується, все починається знову посмішкою сновидця Вишну, чії руки відтворюють новий, молодий, чудовий блискучий світ. Вражаюче: з жахом і соромом дивлячись на жорстоку гру світової історії, на Вічне Колесо жадності та страждань, побачивши та зрозумівши тягар сущого, жадність та жорстокість людини і водночас її прагнення пізнати істину, її глибоку нудьгу за чистотою, гармонією» [5: 14]

Е. М. Форстеру не вдалося створити яскравого екзотичного національного колориту Індії, але він зміг передати особливий настрій індійців, атмосферу найважливішого для них релігійного свята. Письменник намагається передати ідею гармонії та любові як головну в святі народження Крішні. Крім того, Е. М. Форстер проводить паралель між біблійськими легендами народження Ісуса Христа і Крішні.

Так, подібно Іроду, який є уособленням зла і насильства у християн, правитель Канса наказав вбити Крішну. Коли сама земля повстала проти його безчинств, бог Вишну пообіцяв звільнити її від Канса. З цією метою він перетворився на Крішну. У Канса була сестра Дівака, і, за пророцтвом, восьма дитина Діваки повинна була вбити Канса. Через це Канса ув'язнив її і тримав під вартою. Канса вбивав по черзі усіх її дітей. Однак напередодні народження восьмої дитини Вишну став перед чоловіком Діваки і наказав йому віднести новонародженого в дім до пастуха Нанди, у якого в цю ніч народилася також дитина. Опівночі народився Крішна; вартя спала; батько відніс Крішну в дім до Нанди і повернувся з чужою дитиною. Коли Канса дізнався, що його ввели в оману, він наказав убити усіх дітей новонароджених; однак йому не вдалося знищити Крішну.

Називаючи Кансу Іродом, який наказує здійснити побиття дітей, автор знову-таки проводить паралель між біблійською та індуїстською легендами. Як відомо, згідно з біб-

лейською легендою, за наказом царя Ірода відбулося побиття усіх хлопчиків молодше двох років у Віфлеємі та його околицях, щойно Ірод дізнався про народження у Віфлеємі дитини, якій судилося називатися царем іудеїв.

Ще одна схожість образів Крішни та Ісуса Христа в тому, що вони пов'язані з пастухами. Однак є певні відмінності в їх розумінні. Якщо Ісус, подібно пастуху, вказує шлях до порятунку людства в образі овець, то Крішна несе ідею звільнення душі від земних уподобань, а пастушки, які залишають своїх чоловіків і дітей заради Крішни, відображують своєю любов'ю до Крішни вічне прагнення людини до поєднання з божественним началом.

В Індії священна ріка Ганг допомагає звільнитися від Колеса Усього Суцього і під час визначних релігійних свят глиняні статуї божества після молитви в храмі урочисто несуть цілою процесією до ріки і кидають у воду. Індуси також вірять, що цілючі води Ганга можуть допомогти їм позбавитись хвороб і очиститись від гріхів під час ритуального купання на свято народження Крішни.

Також є певна аналогія між біблійською легендою про дитинство Христа в Назареті, палестинському місті, та Гокулом, безпечним містом, куди пастух Нанда перевіз Крішну і жив там з ним серед пастухів, подібно Ісусу, який жив у Назареті у сім'ї тесляра.

Навіть існує в тексті легенда про всесвітній потоп згідно з індійською притчею, яка походить від того ж джерела, що і християнська. Міф про Ноїв ковчег нагадує про божественний ковчег («the Ark of the Lord») Ману [3: 110]. Наставник Ману, згідно з давньою легендою, десять тисяч років був аскетом; одного разу, коли він стояв на березі річки, перед ним з'явилася риба і попросила його врятувати від величезної риби, яка переслідувала її: риба – Брахма (іноді – Вішну). Ману не зміг помістити її у глек, тому він перевіз її спочатку до ставу, потім у Ганг і, нарешті, в океан. Брахма наказав Ману побудувати ковчег, посадити у нього сім мудреців, скласти там усе перераховане брахманами насіння і ретельно оберігати його. Ману виконав наказ, прив'язав ковчег до зябер риби, і коли почався потоп, вона повезла ковчег по океану і везла його з сьома мудрецьми багато років, доки вода не відступила і вони не зійшли на берег.

Таким чином, за допомогою дослідження релігійного життя індійців і відображення особливостей національного колориту країни, Е. М. Форстер, зіставляючи традиції та звичаї християн та індусів, джерела виникнення їх давніх легенд, намагався поєднати досі полярні східну та західну системи життя у своєму романі «Подорож до Індії».

Підводячи підсумок нашому дослідженню, можна зробити наступні висновки:

Індія Е. М. Форстера має якість непізнаності, загадковості і неосяжності для будь-яких представників європейської культури Заходу, що характерно для творів письменників-орієнталістів.

На початку минулого століття Е. М. Форстер не бачив жодної можливості дружби чи товариства на рівних між людьми східної і західної культури, тобто діалогу культур, що також притаманно імперіалістичному світогляду.

Е. М. Форстер продовжив сатиричну традицію Р. Кіплінга в зображенні англо-індійського суспільства з його бюрократичною машиною, споживацькою культурою, схильністю до філістимлянських чеснот.

В романі «Подорож до Індії» як у типовому імперіалістичному дискурсі переважають маскулітні форми, а жіночі та дитячі образи (місцеві Hindu, Pukah, Moslems, Sikhs) займають периферійне місце, відповідаючи оцінці ролі колонізованої держави в контексті постколоніальної критики орієнталізму.

Е. М. Форстер в першу чергу провів детальний психологічний аналіз поведінки

героїв, незалежно від їх культурної, расової приналежності, і торкнувся злободенної проблеми ХХ століття – гомосексуальних відносин.

На відміну від О. Хакслі, який, подібно античним авторам, намагався почути в храмах мудрі голоси богів чи предків, Е. М. Форстер не заглиблювався в історичну, філософську чи релігійну спадщину Індії, а спочатку досліджував характери і долю звичайних людей з практичного досвіду життя і спілкування.

Е. М. Форстер у середині ХХ століття у романі «Подорож до Індії» зміг відчути тенденцію формування універсальної світової релігії через поєднання східної та західної систем цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Said E. W. Culture and Imperialism. – L.: Vintage, 1994. – 444 p.
2. Gardner P. E.M. Forster. The Critical Heritage. – Ldn.: Ldn. Publishers, 1984. – 480 p.
3. Forster E. M. A Passage to India. – Ldn.: Everyman's Library, 1992. – 350 c.
4. Suleri S. The Rhetoric of British India. – Chicago: The University of Chicago Press, 1992. – 230 p.
5. Гессе Г. Гра в бісер. – К.: Либідь, 1991. – 284 с.

УДК: 82-93.09.

*Гнідець У. С.
(Львів, Україна)*

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

Дана стаття розглядає провідні тенденції розвитку сучасної німецькомовної літератури для дітей та юнацтва на основі аналізу репрезентативних творів для дітей та юнацтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. Окремо розглядається проекція ретроспективної свідомості на прикладі роману для дітей «Історія про Вільгельма Теля» швейцарського письменника Юрга Шубігера.

На основі аналізу репрезентативних «класичних» творів літератури для дітей та юнацтва 70-х рр. (серед яких твори провідних німецькомовних письменників двох напрямів – реалістичної та фантастичної літератури для дітей та юнацтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: «Сірі та зелені поля» (1970) У. Вольфель; «Момо» (1973) М. Енде; «Бабуся» (1975) П. Гертлінга; «Нескінченна історія» (1979) М. Енде та ін.) можна виділити основні тенденції її розвитку:

1. У творах зображені діти та підлітки, які змушені безпосередньо конфронтувати із соціальними та політичними реаліями сучасного життя.

2. Світ представлений як суцільна суперечність для того, щоб активізувати критичне мислення юного читача.

3. Література для дітей та юнацтва пропагує просвітництво молоді у всіх життєвих сферах (наприклад, з'являються книги-картинки для дітей ще дошкільного віку про сексуальні стосунки).

4. Література для дітей та юнацтва стає наближеною до реальності, ігровий елемент відступає, а фантастичне набуває соціально-критичної функції.

© Гнідець У. С., 2008

5. Дитину сприймають як автономного члена суспільства, як серйозного рівноправного партнера літературної комунікації.

6. Критично переосмислюються класична література попередніх століть і сучасна традиційна література для дітей та юнацтва, зокрема, в аспектах їх актуальності й скерованості на орієнтування дітей у соціальному житті.

7. Буденна мова та вуличний сленг стають пріоритетними в творчості більшості письменників реалістичного напрямку.

8. Попри це також зберігається інтерес до внутрішнього світу дитини, який живиться романтичною традицією. Перевагу віддають фантазії та уяві, які здатні змінити реальність. Велику роль відводять мистецтву. Ця тенденція втілюється в подальшому в творчості таких письменників, як Р. Вельш («Вампір'ятко», 1979, «Діда або чужа житина», 2002), Ю. Шубігера («Як світ був ще молодим», 1995, «Історія про Вільгельма Телля», 2003), Ю. Ріхтер («Пес із золотим серцем», 1998, «День, коли я навчилася ткати павутиння», 2000) та ін.

9. В комунікативному аспекті провідними залишаються сприйняття дитини як рівноправного комуніканта й відкритість закінчення твору, що має на меті мотивацію юного читача до подальшої актуалізації сенсу послання.

Ці тенденції є панівними і в літературі для дітей та юнацтва сучасного періоду. Якщо ще у 70-х рр. письменники ще відкрито й безпосередньо скеровували своє послання до читача-дитини й це можна було розпізнати завдяки певним художнім засобам, таким, наприклад, як організація оповіді від «Я»-дитини або спрощення мови та стилю написання, або спосіб викладення авторських роздумів із проєкцією на дитячого читача, то вже в літературі 90-х рр. в результаті посиленого автобіографізму оповіді, введення спогадів про дитинство, використання дитячого світосприйняття для обґрунтування поетологічних принципів творчості відбувається своєрідне «дорослішання» літератури для дітей та юнацтва в цілому.

Урізноманітнюються способи, за допомогою яких сучасні письменники організують комунікативний процес і налагоджують контакт з «ідеальним реципієнтом». Одним із найрепрезентативніших творів цього періоду є роман «Ich ganz cool» (1992) К. Бое, за який письменниця в 1993 році отримала Національну премію за найкращу книгу для молоді.

У творі «Ich ganz cool» від першої особи однини розповідається про щоденні турботи 13-річного хлопця. Цілими днями він сидить перед телевізором або занурюється у фантазії про альтернативне пригодницьке життя. З метою автентичної репродукції мови сучасної молоді К. Бое вводить сленг, неологізми та мову коміксів. У такий спосіб авторка стилізує усне мовлення. Це спрощує для читача процес ідентифікації з прочитаним та на рівні оповіді виділяє транспозицію між мріями та фактами. Тематизація буднів, соціальний контекст життя молоді, констатація проблем без окреслення шляхів їх вирішення є теми ознаками творів для дітей та юнацтва, які ввели в 70-х рр. та посилено й загострено практикують і в літературі останнього періоду.

Закарінена в 70-х рр. фантастична література, яка до певної міри продовжує культивувати романтичну інтерпретацію образу дитини, також зазнає певних змін. Одним із найважливіших репрезентантів даного напрямку сьогодні можна назвати Ю. Ріхтер та її твір «Пес із золотим серцем» (1998), для якого, зрештою, як і для інших її творів, характерним є проникнення у внутрішній світ дитини через впровадження у сувору та безперспективну реальність фантастичних елементів із паралельного «можливого» світу. На відміну від К. Бое, Ю. Ріхтер повертається до ліричного стилю оповіді, який створює поетичну атмосферу і, подібно до О. Проїслера, інтерпретує дитину як ідеальне втілення

всього позитивного, що існує у світі. Письменниця вдається до фрагментарної оповіді, яка базується на швидкій зміні поглядів, уводить елементи інтертекстуальності (сцени з біблійного сюжету створення землі трансформовані в осучаснених образах), використовує засоби іронії, залишає відкритим закінчення – все це представляє той комплекс оповідних стратегій, які характеризують особливості комунікації в літературі для дітей та юнацтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.

Ще однією важливою тенденцією сучасності є розвиток психологічного роману для дітей та юнацтва. При цьому з'являється все більше авторів, які розгортають оповідні сюжети з позиції власного дитинства. Однак, як стверджує Б. Кюмерлінг-Майбауер, їх твори не є автобіографічними в традиційному сенсі: ані назви книг, ані їх претексти не висвітлюють того, що твір ґрунтується на авторських спогадах [1]. Але про автобіографічність усе ж можна говорити на основі порівняння сюжетів із біографією авторів. Б. Кюмерлінг-Майбауер розвиває цю думку й займається пошуком автобіографічних елементів у сучасних творах. При цьому вона пропонує дистанціюватись від автобіографій як таких і класифікувати нові романи як «ретроспективні романи для дітей та юнацтва». Такі романи, з погляду дослідниці, хоча й містять ретроспективно представлений процес комунікації із авторським дитинством, однак, їх не можна ототожнювати із автобіографічними, позаяк письменники, звернувшись до власного дитинства, уніфікують його в мультикультуральний спосіб і трансформують у певну художню ситуацію.

Таким чином суттєво ускладнюється комунікативний процес, який демонструє конфронтацію представленої через спогади безпосередньої дитячої перспективи та рефлексивної перспективи дорослого оповідача. Як стверджує Б. Кюмерлінг-Майбауер, фокусування на репрезентації психологічного процесу, концентрування на внутрішньому світі персонажів і розробка табуйованих тем, і як наслідок поява психологічних романів для дітей та юнацтва та особливо ретроспективних романів, спричинилися до поглиблення дослідження літератури для дітей та юнацтва як самобутнього феномену в розвитку художньої літератури.

Зразком «ретроспективної літератури» для дітей початку ХХІ ст. є повість Ю. Шубігера «Історія про Вільгельма Телля».

Ю. Шубігер в одному з інтерв'ю наголосив на тому, що його історії адресовані і дітям, і дорослим. Письменник виділяє подвійну адресацію як одну з головних ознак системи оповіді в своїх творах. На запитання, що вирізняє літературу для дітей на загальному літературному тлі, він відповідає, що, на його погляд, це лише формальні речі, такі як відбір слів, синтаксис або оповідні перспективи. Якусь суттєвішу різницю, вважає він, важко виявити. З інтерв'ю стає також зрозумілим походження його історій: «Я б сказав, оскільки деколи сам присутній у своїх історіях, що в більшості з них йдеться про моє дитинство. Але все частіше з'являються й такі моменти, коли я звертаюся до дітей як дідусь (адже в мене 6 онуків)» [2: 801]. На закид, що його історії є важкими текстами, особливо для дітей, він пояснює: «Я думаю, що проблем для дітей виникає не більше, аніж для дорослих, оскільки в текстах немає ані змістових, ані мовних складностей. Незвичність полягає в тому, що історія більшою мірою протікає не так, як ми до цього звикли або очікуємо. Насправді я не вірю, що дітям важко читати ці тексти. Скоріше за все, це йде від дорослих, які побоюються, що діти їх запитують: «А що це означає?» – і вони не знатимуть, що відповісти» [2: 801]. Очевидно, що письменник свідомо відмовляється від традиційної наративної побудови твору, коли комунікація здійснюється між двома суб'єктивними інстанціями про третє об'єктивне явище і має чітко виражену пізнавальну функцію. Ю. Шубігер, згідно з новим розумінням характеру діалогу між письменником і читачем, має власну наративну

програму і таким чином творить власну комунікативну модель для того, щоб максимально об'єктивізувати комунікативний процес на всіх його рівнях.

У статті «Філософія як тема в літературі для дітей та юнацтва» Б. Ранк характеризує творчість Ю. Шубігера як таку, в якій увага зосереджена на повсякденному досвіді і яка уникає наперед заготовлених відповідей та характеризується прозорістю художньої структури, а також спонуканням до її самостійного переосмислення. «І хоча його історії переносять читачів в «інші світи», все ж вони не є фантастичними», – пише дослідник [2: 820]. Для Ю. Шубігера джерелом творчості є легенди й казки. Перенесені у сучасне життя, розгорнуті в нових обставинах, вони зберігають свій первинний глибинний смисл і тим самим набувають філософського підтексту.

«Історії про Вільгельма Телля» письменник пропонує типові для дитини питання та можливі зразкові відповіді на них дорослого, а також ділиться з читачами спогадами про власне дитинство. У творі Ю. Шубігера події та персонажі представлені як ретроспективне відтворення спогадів самого оповідача, що підтверджує своєрідна післямова: «Під час тих літніх канікул, які я провів у своїх бабусі та дідуся в Центральній Швейцарії, для мене почалася історія про Вільгельма Телля і про його сина Вальтера, мого нового зухвалого друга» [3: 3]. Отже, в тексті відтворено образ дорослого автора, який представляє себе через різні інстанції: дорослого оповідача, дорослого інтерпретатора, слухача-дитини, реципієнта-дитини.

Оповідну структуру твору можна визначити як «розповідь у розповіді». Оповідь в «Історії про Вільгельма Телля» ведеться від 1-ї особи однини і відтворює спогади дорослого оповідача про його дитинство. В якості оповідача в цих спогадах фігурує також дідусь. Він виступає одночасно оповідачем і персонажем розповіді про дитинство. Дідусь впродовж шести тижнів розповідає хлопчику, в подальшому оповідачу із ретроспекцією дитячої свідомості, легенду про Вільгельма Телля. Онук настільки захоплений розповіддю, що ця середньовічна легенда суперечливо накладається на його сприйняття реальності. Певний час він живе у двох вимірах: то роздумуючи про Вільгельма Телля, то повертаючись до власних дитячих турбот. Легенду подано від 3-ої особи множини в минулому часі, однак, в поєднанні з оповідними елементами від 1-ї особи однини. Цей стик різних форм оповіді відбувається тоді, коли дідусь перериває розповідь про Телля і вступає в діалог з онуком, тобто автором у дитинстві: «Що він повинен був робити, цей Телль?» Дідусь скерував своє запитання до мене: «Коли він не послухається ландфого, загине він разом із сином. Якщо ж він послухається, то може поранити, ба навіть убити свою дитину». Моя думка була, що Телль повинен на місці вбити з арбалета Геслера. Проте дідусь вказав на солдатів, які одразу би напали на стрільця, його сина та й на всіх інших. Що ж йому робити? Дідусь не чекав відповіді. Він продовжив розповідати» [3: 24] Це означає, що оповідач легенди має за мету не лише її переповісти, а й підштовхнути слухача-дитину до самостійної оцінки подій історії.

Художньо-емоційна образність дозволяє побачити використання кінематографічної техніки у тексті: «Історію» можна уявити як змінні кадри, ніби в пам'яті оповідача виникають картинки з минулого (в тому числі, витворені його уявою сцени з історії Вільгельма Телля). Автор передає свою функцію, свої спогади, роздуми через героя, який є оповідачем. Варто зазначити, що цей оповідач наділений авторською точкою зору, зокрема в творі він є першим оповідачем (умовно позначимо **О1**). Постає сучасний вигляд місцевості як фон, як представлення сучасного стану речей, серед яких живуть його дідусь та бабуся. Кадр міняється. Перед нами з'являється дідусь та хлопчик 10-12 років. Дідусь починає описувати, як виглядала та ж сама місцевість і площа, на якій споруджено

пам'ятник Вільгельму Теллю та його синові, декілька сотень років тому. Кадр переносить нас у часи Середньовіччя. Наступний кадр відображає картину, коли легендарні Телль та Вальтер рухаються до центру площі. Озвучує кадр голос дідуся. Умовно – це другий оповідач (O2), проте репліки героїв легенди озвучені своїми голосами. На якомусь фрагменті кадр міняється, і ми знову бачимо дідуся та онука, які або сидять на сходах, або в кухні за столом і т. д. Вже в цих кадрах супровід озвучений першим оповідачем O1.

Очевидно, що особливістю повісті «Історія про Вільгельма Телля» Ю. Шубігера є синтез трьох часових пластів, який демонструє дотичність і взаємозв'язок періоду сучасності написання твору автором, періоду його дитинства, тобто минулого періоду, а також і давноминулого часу – періоду Середньовіччя. Цей синтез досягається за принципом роботи механічного годинника, де зубчики одного коліщатка ідеально сходяться із западинами іншого. У годиннику розташовано два, а то й більше таких зубчастих коліщаток, які функціонують лише у взаємозв'язку, не нашаровуючись один на одного. Зубчасті коліщатка – це умовно три часові пласти, зображені в творі, зубчики із западинами – кадри, фрагменти, самі коліщатка, які постійно обертаються навколо однієї й тієї ж вісі, символізуючи кругообіг або кінець заради початку. Досить закрутити одне коліщатко, щоб закрутилися всі інші і навпаки, якщо зупинити одне, – зупиняться всі. Подібно до ідеї, висловленої в цій метафорі, Ю. Шубігер обирає оповідну структуру для вираження філософського підґрунтя цього твору, а саме, що в світі все відбувається циклічно, дотично й у взаємозв'язку. Цю ідею він висловлює у фіналі твору, в його останньому реченні: «Де одні двері зачиняються, інші – відчиняються» [3]. Повторена начебто за Вільгельмом Теллем з легенди, ця фраза, яку в творі проголошує дитина, ще раз підтверджує думку про те, що ідея полягає не в знаходженні істини, а в її пошукові, навіть якщо для цього треба пройти все заново і повернутися в якийсь момент назад.

Для оповідача дуже важливим є те, що історія про Вільгельма Телля розказана саме його дідузем. Збагачена художньою образністю та емоційністю історія допомогла йому в дитинстві пережити розлучення батьків, розширити кругозір та збагатити уяву. Тим самим автор ставить у приклад свого дідуся як дорослу людину з великим життєвим досвідом, який знайшов правильний підхід до онука, відчув його потребу в щирості і цим скоротив дистанцію між ними, зробив можливим довірливе спілкування.

Отже, оповідній структурі «Історії про Вільгельма Телля» притаманна діалогічна природа, а також зображення деякого світу, спільного для співрозмовників. Це зразок комунікативної ситуації, коли самим оповідним дискурсом передбачається і той, хто говорить (дорослий), і той, хто сприймає (і дитина, і дорослий). Цей спільний світ створений, як зазначають німецькі критики, специфічною рисою текстів Ю. Шубігера, яку умовно можна визначити як «наївність»: «Звичайно, що Шубігер має на увазі дитячість, характерну не для дітей, а лише ту, з якою маємо справу впродовж усього життя і яка, зрештою, утворює спільноту між дітьми та дорослими» [4: 821]. Письменник підтверджує цю думку, наголошуючи, що кожна людина тією чи іншою мірою зберігає в собі власне дитинство: «Мої історії для дітей виходять з моєї власної дитячої риси. Я розповідаю з погляду дитячості дорослого» [4: 819]. Це означає, що Ю. Шубігер не розмежовує дитячого та дорослого світів, а вважає їх спільним світом для дорослих і дітей. Для обґрунтування своєї позиції автор «Історії про Вільгельма Телля» обирає ретроспективний спосіб викладення оповідних ситуацій, які на оповідному рівні уможливають внутрішньотекстуальну комунікативу ситуацію між O2 та O1.

Здійснення комунікації крізь взаємодотичність часових пластів відбувається наступним чином:

O1		
2-		3. . .
1 - <i>інтерпретатор</i>		1. . . .
2-		
1- - .		
1- - .		
2-		3. . .
1 - <i>інтерпретатор</i>		1. . . .
2-		
1- - .		
1- - .		

Комунікативний акт:

decoder	O2 – дідусь	encoder
O1	Центр	O1
як автор-інтерпретатор	ретроспективної сфери комунікації	як реципієнт-дитина

O1 – інтерпретатор – посередник у комунікативному акті, який перетворює O2 та O1 на персонажів для того, щоб уможливити комунікативну ситуацію, в якій O2 – оповідач, а O1 – реципієнт-дитина.

Складна наративна стратегія дає змогу віднести цей твір до різновиду інтерактивних текстів, тому що, по-перше, в ньому присутні два оповідачі (автор, який з'являється у творі в ролі і оповідача, і героя, а також й інший персонаж – і оповідач, і герой). По-друге, тому що перший оповідач з'являється також у ролі реципієнта. Слід зауважити, що внутрішня текстуальна складність цього твору вимагає не простого реципієнта, а читача-співучасника, читача-супутника з високою активністю інтелекту та уяви. Дідусь у творі часто перериває розповідь про Вільгельма Телля і спонукає онука до осмислення розказаного. Власне, таким чином і письменник підводить маленьких читачів до самостійної оцінки подій історії.

Аналіз оповідної структури повісті Ю. Шубігера показує, що в сучасній літературі для дітей та юнацтва ускладнюється оповідна система, яка надає тексту додаткових смислів через авторську гру з наративними інстанціями. Це свідчить про інтелектуалізацію сучасної літератури для дітей та юнацтва, а також її «дорослішання». У свою чергу, сучасна дитина, очевидно, здатна (свідомо чи ні) сприйняти ці оповідні ігри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Kümmerling-Meibauer B. Auf der Suche nach der verlorenen Kindheit. Autobiographische Erinnerungen in der Kinderliteratur // Beiträge Jugendliteratur und Medien, 2004. – S. 4-17.
2. Rank B. Philosophie als Thema von Kinder- und Jugendliteratur // Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. – Baltmannsweiler, Göttingen: Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2000. – S. 799 – 828.
3. Schubiger J. Die Geschichte von Wilhelm Tell. – Zürich: Nagel und Kimche Verlag, 2003. – 94 s.

4. Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Medien-Themen-Poetik-Produktion-Rezeption-Didaktik // G. Lange. – Göppingen: Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2000. – 2 Bd., 1015 s.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Boie K. Erwachsene reden: Marco hat was getan. – Hamburg: Friedrich Oetinger, 1994. – 100 s.
2. Boie K. Ich ganz cool. – Hamburg: Friedrich Oetinger, 1992. – 99 s.
3. Boie K. Nicht Chicago, Nicht hier. – Hamburg: Friedrich Oetinger, 1999. – 120 s.
4. Ende M. Momo. – Stuttgart-Wien: K. Tienemanns Verlag, 1973. – 272 s.
5. Ende M. Unendliche Geschichte. – Stuttgart-Wien: K. Tienemanns Verlag, 1979. – 505 s.
6. Härtling P. Oma. – Weinheim und Basel: Beltz & Gelberg, 1991. – 100 s.
7. Richter J. Der Hund mit dem gelben Herzen. – München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1998. – 110 s.
8. Richter J. Der Tag, als ich lernte die Spinnen zu zähmen. – München: Dt. Taschenbuchverlag, 2002. – 92 s.
9. Schubiger J. Als die Welt noch jung war. – Frankfurt a. M., Wien: Büchergilde Gutenberg, 1997. – 173 s.
10. Welsh R. Das große Buch vom Vamperl. – München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 2002. – 311 s.
11. Welsh R. Dieda oder das fremde Kind. – Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger, 2002. – 158 s.
12. Wölfel U. Die grauen und die grünen Felder. – Weinheim: Anrich Verlag GmbH, 1970. – 175 s.

УДК 82.09

*Майборода Р. В.
(Николаев, Украина)*

ОБРАЗ АВТОРА В РОМАНЕ У. М. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ» КАК ОСНОВА ПОНИМАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ПИСАТЕЛЯ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

У здійсненому дослідженні аналізується таке поняття як «образ автора» на основі роману У. М. Теккеря «Ярмарок марнославства». Автор показує, що у даному романі «образ автора» є таким же багатограним, як і сам роман. Авторська позиція чітко розкривається вже у самій назві роману, де Ярмарок марнославства – це персоналізований персонаж, який уособлює продажність, фальш, нециристь. «Образ автора» предстает у вигляді тямущого історика, який стверджує, що соціально значущі історичні події впливають, перш за все, не на героїв, політиків, або аристократів, а на звичайнісіньких людей, які знаходяться у тилу та відчують усі наслідки війни, державних переворотів, зміну влади.

Ключові слова: образ автора, Ярмарок марнославства, персонаж, авторська свідомість, розповідач, читач.

In the given article such complicated concept as author's image is under investigation. The

© Майборода Р. В., 2008

research is conducted on the basis of W.M. Thackeray's novel «Vanity Fair». The author of the article reveals that in this novel the author's image is as versatile as the novel itself. The author's point of view is clearly reflected in the very title of the novel, where Vanity Fair is a character which embodies corruption, falsity and pretence. The author's image appears to be an experienced historian who states that socially valuable historic events influence, first of all, ordinary people rather than politicians or upper walks of society. It is exactly ordinary people who are in the rear and who suffer most of all from the consequences of war, coup d'etat, replacement of authorities etc.

Key words: *author's image, Vanity Fair, character, author's consciousness, narrator, reader.*

Целью данного исследования является анализ «образа автора» в романе У. М. Текеря «Ярмарка тщеславия» посредством раскрытия вербальных и невербальных форм проявления авторского сознания. **Актуальность** данного исследования обусловлена присутствием в абсолютно любом художественном произведении «образа автора», с его субъективно эмоционально-оценочным отношением к предметно-смысловому содержанию высказывания, повествователю, персонажам, миру, явлениям, наряду с представлениями о должном и желаемом, определением мотивов и оценок изображенных ситуаций и поступков героев.

Впервые понятие «образа автора» было предложено В. В. Виноградовым в начале 20-х гг. прошлого века [1]. Понятие «образ автора» пользовалось популярностью также в теории и практике анализа текста в 60–80-х гг. [2; 7].

В современной науке существует множество определений «образа автора». Слово «автор» (от лат. «auctor» – субъект действия, основатель, устроитель, учитель) имеет в сфере искусствознания несколько значений: 1) это творец художественного произведения как реальное лицо с определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт; 2) это «образ автора», локализованный в художественном тексте, т. е. изображение писателем самого себя; 3) это художник-творец, присутствующий в своем творении.

Автор определенным образом подает и освещает реальность, осмысливает и оценивает ее, а также демонстрирует свою творческую энергию. Всем этим он проявляет себя в качестве субъекта художественной деятельности [8: 61]. Именно авторская субъективность организует произведение и порождает его художественную целостность.

Многочисленные исследования [1; 3; 4; 5; 6; 10] позволяют определить «образ автора» как основной образ любого художественного произведения, который излагает культурно-общественную, интеллектуальную, эмоциональную точку зрения современного автору общества, а также личностно-индивидуальное отношение самого автора к нему, благодаря выбору сюжета и композиции данного романа и отбору особой художественно-стилистической и оценочной системы произведения, направленной на прямой диалог с прогнозируемым и активным читателем.

В основе каждого произведения лежит противоречие, т. е. «отношение автора к тому, как отражается предмет изображения в бытовом сознании – это непременно отношение с позиции идеала» [11: 63]. Иначе говоря, в художественном тексте источником развития мысли является конфликт между тем, что дано, и тем, что должно быть, по мнению автора.

Вот почему индивидуальность автора художественного произведения проявляется не только в его самопознании, а также в художественном воплощении его собственно духовно-биографического опыта, оценивании жизненных ситуаций и мотивированной аргументации поступков героев, отборе стилистических приемов, образительных средств для описания событий романа и характеристики его персонажей. Автор – это

неповторимая творческая индивидуальность, но в, то же время, как и любой человек, он является представителем определенного общества, что обязательно откладывает свой отпечаток на его взгляды, психологию, поведение, и, конечно же, на его художественную деятельность. Для понимания творчества писателя очень важными являются: его принадлежность к определенному социальному слою, общественному течению, условия его воспитания, семья, отношение к традициям современного ему общества, умение наблюдать и делать выводы, анализируя бытовые и личные отношения между людьми [10].

Исследуемый роман У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» относится к викторианскому периоду, а викторианское общество выдвигало определенные требования к современным ему писателям. Их суть состояла в том, что произведение должно быть пригодно для семейного вечернего чтения. Эта прекрасная английская традиция давила на литературу. Почтенный отец семейства не желал встречать в тексте ничего, что могло смутить его достойную супругу и невинных дочерей, занятых полезным рукоделием. Мальчики были исключены из числа слушателей, т. к. большую часть года проводили в закрытых школах. Исторически сложился целый ряд запретов того, что недопустимо было произносить в приличном семействе. Авторы, не желавшие следовать неписаным законам, например, Байрон, в семейный круг не допускались; а те авторы, которые не знали об этих нормах, печатались в подобающе отредактированном виде.

Подписчиками журналов «The Cornhill Magazine», «Frazer's Magazine», «The New Monthly Magazine», «Punch» в то время являлись представителями, в первую очередь, средних городских кругов. В сущности, эта среда включала в себя основную массу читателей, поскольку составляла большинство грамотного населения Великобритании, к которому и обращались книги популярных авторов.

У. М. Теккерей писал и творил, полагаясь на собственные наблюдения и жизненный опыт, пусть даже они противоречили обывательским убеждениям. Однако совершенно пренебрегать викторианскими нормами У. М. Теккерей не мог. Мнением этого круга он часто пренебрегал как человек, но как писатель он не мог позволить себе вызывающего и немотивированного потрясения общественных устоев, т. к. оскорбив основы мировоззрения своих читателей, он просто не был бы допущен в семейный круг, и его слово осталось бы неслышанным.

С точки зрения стилистики, в «образе автора» можно выделить внутреннюю и внешнюю стороны, которые связаны с двумя сторонами создания языкового оформления произведения [7].

С внутренней стороны, «образ автора» предстает как «определенная точка зрения», которая создает «единство самобытного нравственного отношения писателя к предмету» [10: 245]. Это определяет принципиальную значимость искусства, его идейно-смысловую сторону того, что называют «идеей» (от др.-греч. «*idea*» – понятие, представление).

Творец художественных произведений на рубеже XVIII – XIX веков был осознан не просто как мастер («подражатель» природе или прежним образцам искусства) и не в качестве пассивного созерцателя неких умопостигаемых сущностей, а как выразитель определенного круга чувств и мыслей. Идея в искусстве XIX-XX веков – это сфера авторской субъективности. Концепция автора (художественная идея), присутствующая в произведениях, включает в себя как оценку автора определенных жизненных явлений, так и воплощение философского взгляда на мир в его целостности, что сопряжено с духовным самораскрытием автора.

С внешней стороны, «образ автора» связан с вопросами использования языка в литературном произведении. Следовательно, в «образе автора» отражается индивидуальный

творческий подход к выбору содержания художественного произведения, а также его индивидуальная словесно-речевая структура [4].

«Ярмарка тщеславия» – это реалистический роман, в котором изображены люди такими, какими они действительно являлись в обществе. Результатом наблюдений У. М. Теккерея стала широкая панорама верхушки среднего класса Лондона начиная с 1810 г. Здесь раскрыта социальная жизнь человека: браки совершаются по контракту; жены и мужья оказываются не такими, какими должны быть: ими движут амбиции, тщеславие, снобизм. Общество, которое предстает перед читателем, – это общество, где каждый думает только о своих собственных интересах. Такие качества человека как честь и порядочность – не в цене. Чтобы достигнуть своей цели, человек готов убить или предать любого, независимо от того, враг он ему или нет. Голос автора ощущается в представлении читателю широкой сатирической картины современной Англии. Все, что занимает умы и поступки героев, – это связь и стремление приблизиться к высшему обществу. В романе осуждается тщеславие, притворство, предубеждение, ограниченность и жадность; разоблачается снобизм, лицемерие, поклонение деньгам, паразитизм всех тех, кто формирует оплот общества.

Образ Ярмарки тщеславия проходит через все произведение У. М. Теккерея, в котором автор создает картину моральной деградации викторианского общества. Стремление к обобщению так велико у него, что Ярмарка тщеславия как бы персонифицируется в романе: *«Vanity Fair is a very vain, wicked, foolish place, full of all sorts of humbugs and falsehoods and pretensions»* [12: 70].

Основной закон изображенного общества – это погоня за наживой, которая является движущей пружиной всех человеческих поступков. Деньги определяют отношения даже самых близких людей, лежат в основе любви, брака, заменяют ум, благородство, красоту, являются мерилем человеческого достоинства. Типичными пороками современного У. М. Теккерею общества, по его мнению, являются снобизм, тщеславие и эгоизм. Законы Ярмарки тщеславия не только показаны в романе, но и выводятся в процессе анализа поступков действующих лиц романа.

Именно голос автора ведет к пониманию того, что английские семьи купцов, знати, высшей аристократии вступают в брак, и родители часто являются главными участниками этих деловых переговоров. Так, мистер Осборн, возможно, является самым скупым родителем; деньги и восхождение по социальной лестнице – это все, что для него важно, и он жаждет пожертвовать счастьем своих детей, чтобы связать имя своей семьи с наиболее выгодным вариантом, теща свое самолюбие и тщеславие. Он запрещает своей дочери Джейн выходить замуж за художника, которого она любит, поклявшись ей *«that she should not have a shilling of his money if she made a match without his concurrence»* [12: 413].

Для мистера Осборна любовь имела мало общего с браком, а брак для него был лишь ступенькой для того, чтобы увеличить семейное богатство и престиж. Это мнение было обычным в XIX веке: промышленный подъем и колонизация означали наплыв денег в Англию, и брак рассматривался многими как способ или повысить свой социальный статус, или закрепить деловые связи. Родительская схема для достижения богатства и власти, конечно же, только одна сторона вопроса брака из-за денег. Герои У. М. Теккерея слишком часто хотят бросить настоящую любовь ради денег и социального положения.

Устройство брака дочери мистера Осборна Марии и Фредерика Буллока основывается на этом же принципе. Причем автор подчеркивает, что в таком браке совершенно не важно, на ком ты женишься или выходишь замуж. Мария бы с такой же радостью вышла замуж и за отца Фредерика: *«She would have taken Bullock Senior, just the same, her*

mind being fixed as that of a well bred young woman should be, – upon house in Park Lane, a country house at Wimfdon, a handsome chariot, and two prodigious tall horses and footmen, and a fourth of the annual profits of the eminent firm of Hulker and Bullock...» [12: 103].

Отношения сэра Пита и леди Кроули также построены на погоне за престижем. Естественно, их брак несчастлив: сэр Питт часто груб с Розой, постоянно оставляет одну, бьет ее. Голос автора противопоставляет их отношения с теми, которые могли бы быть у Розы, если бы она вышла замуж по любви: «*O Vanity Fair – Vanity Fair! This might have been, but for you, a cheery lass: – Peter Butt and Rose a happy man and wife, in a snug farm, with a hearty family; and an honest portion of pleasures, cares, hopes and struggles: – but a title and a coach and four are toys more precious than happiness in Vanity Fair...»* [12: 73].

В данном примере явно проступает «образ автора», который намекает на то, что бедные люди, не озабоченные социальным положением, возможно, более счастливы, чем те, у которых есть богатство. Автор возвращается к этой идее после смерти леди Кроули: «*Her heart was dead long before her body. She had sold it to become Sir Pitt Crawley's wife. Mothers and daughters are making the same bargain every day in Vanity Fair»* [12: 131].

Из романа четко видно, что автора интересует воздействие исторических событий на социальную, политическую и частную жизнь представителей описываемого общества. Как реалист, автор использует принцип историчности при изображении образов и характеров, соответствующих духу эпохи, раскрывающих ее своеобразие, дающих верное и яркое представление об обычаях и морали своего времени. Таким образом, можно считать данный роман историческим.

В «Ярмарке тщеславия» перед взором читателя разворачивается борьба коалиции государств Европы против Наполеона. Автор ведет читателя на поле сражения при Ватерлоо. В романе находит свое отражение в опосредованной форме и поход Наполеона на Россию в 1812 г. Писатель изображает экспансию Ост-Индийской торговой компании в Индии, обсуждает поведение и личность английских королей Георга III и Георга IV, издалека показывает фигуру изгнанного Наполеона на острове св. Елены. При этом автор отводит историческим событиям главенствующую роль с точки зрения их влияния на частную жизнь отдельных людей.

Краткое известие о том, что Наполеон высадился в Каннах, смело в одну минуту благосостояние биржевика Джона Седли, который неосмотрительно играл на поражение Бонапарта: «*...her (Amelia's) father's fortune was swept down with that fatal news.had of late gone wrong with the luckless old gentleman. Ventures had failed; merchants had broken; funds had risen when he calculated they would fall»* [12: 158]. Точка зрения автора отчетливо проступает в его отношении к великим историческим событиям и их влиянию на жизнь людей. Столкновение великих империй, по его мнению, является жестоким и губительным для судеб многих людей; в частности, для молодой безобидной девушки: «*... is it not hard that the fateful rush of the great Imperial struggle can't take place without affecting a poor little harmless girl of eighteen...»* [12: 158].

Новаторство У. М. Теккерея-историка заключается в том, что его, прежде всего, интересуют не военные действия и герои баталлий, а переживания, страдания, муки людей, находящихся в тылу: это матери, жены, отправившие своих родных и любимых на войну, и с волнением, страхом ждущих сведений о них: «*The war-chroniclers who write brilliant stories of fight and triumph scarcely tell us of these. These are too mean parts of the pageant: and you don't hear widow's cries or mother's sobs in the midst of the shouts and jubilation in the great chorus of Victory»* [12: 295].

Социальные явления описываемого общества также занимают большое внимание

автора-историка: пансионат для молодых девиц, офицерская казарма, Сити, «высший свет», усадьба провинциального сквайра, курорт и т. д.

Тип авторской эмоциональности данного произведения, прежде всего, воспринимается в сатирическом изображении описываемого им общества, где смех – это «неприятие и осуждение людьми того, что их окружает, насмешка над чем-то, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий, нередко связанное с отчуждением человека от того, что им воспринимается» [8: 85].

Во многих отступлениях и размышлениях автора, а также при характеристике персонажей и бытовых ситуаций, отчетливо видна ирония и сатира, используемые для описания викторианского общества и его традиций [13]. Например, «... *the poor fellow was writing to his mother, who was fond of him, although she was a grocer's wife, and lived in a back parlow in Thames Street*» [12: 37].

Следует отметить, что особое внимание автор данного романа обращает на социальное положение, пол, черты характера, а также образованность своего читателя. Это и уважаемый представитель прессы, и местная знать, и дворянство, т. е. самое избранное общество государства [12: 2]. История семьи биржевого маклера показывает, что автор ориентируется и на читателя-представителя среднего класса. Автор ждет читателя, склонного к раздумью «*with a reflective turn of mind*» [12: 1]; погруженного в глубокие думы, чувствительного, здравомыслящего [12: 134]; придирчивого, который находит несоответствия и алогичность, как в некоторых суждениях, так и в самом повествовании автора [12: 99].

Доказательством того, что сам читатель и есть персонаж («Ярмарки тщеславия»), является введение читателя в систему действующих лиц посредством использования различных форм адресации. Такие устойчивые формы, как: читатель, уважаемый читатель, почтенный читатель – сочетаются с типизированными способами прогнозирования возможной реакции читателя: «*perhaps, some ladies of indisputable correctness and gentility will condemn the action as immodest*» [12: 24]; «*How is this? Some carping reader exclaims*» [12: 99].

Из вышеприведенных примеров следует, что автор заранее предвидел реакцию своих читателей, в то же время стараясь сразу отреагировать на данную реакцию путем объяснений, доказательств и аргументаций. Беседа с читателем строится по законам риторики: автор ставит задачу убедить читателя в своей правоте, представив разные точки зрения, аргументы со ссылкой на авторитеты (библейских героев, героев народных сказаний, героев греческой мифологии, пьесы Шекспира, произведения Вольтера, Джона Лемприера, Уильяма Лоу). При этом, однако, нет сомнений, что выносимые на суд читателей аргументы предназначены для вовлечения читателей в беседу, соразмышление и разделение выводов автора [4].

Тщательный анализ исследований по данной теме позволяет утверждать, что в данном романе имеет место собирательный образ викторианского читателя, который уважаем, в меру образован, знаком с литературой, историей, иностранными языками. Он постоянно пребывает в авторском поле зрения как ценитель и судья.

Внешняя сторона «образа автора» выдвигает на первый план рассказчика, который занимает все внимание читателя не содержанием, а формой, манерой повествования, затайливостью речи, звуковыми каламбурами, игрой словами, приемами и образами. В структуре «образа автора» воплощено отношение писателя к литературному языку своей эпохи, а также способы использования и преобразования языка [7].

Данный роман является первым социально-психологическим романом в английской литературе. В отличие от психологического семейно-бытового романа Джейн Остин, интерес которого был сосредоточен на внутреннем мире отдельных личностей, в «Ярмарке

тщеславия» У. М. Теккерея интересует социальная психология, а не психология того или иного лица.

Роман является многоструктурным, т. к. повествует о жизни не одного персонажа, даже не одной семьи, а мастерски включает в себя и приключения Ребекки Шарп, и историю любви Эмили Седли, и повесть о крушении честолюбивых планов старого Осборна, и много других историй, и, вместе с тем, обобщающую картину викторианского общества [1].

Важно также то, что повествование ведется несколькими линиями, основные из которых – жизни Эмили Седли и Ребекки Шарп. В изображении этих образов очень ярко отражается внутренняя борьба автора между романтизмом и реализмом. Эмилия – образец викторианской женщины: скромная, робкая, верящая в Бога голубоглазая блондинка, которая призвана быть хозяйкой дома. По традиции Эмилия, не должна сама себе искать мужа и денег для безбедного существования, обо всем позаботятся ее дорогие родители. Она – романтическая натура, которая преданно любит своего жениха и больше ничего не желает, неприспособлена к настоящей жизни и реальным житейским проблемам.

Образ Бекки – полная противоположность идеалам викторианской женщины. Это бедная, умная, энергичная, рыжеволосая девушка, которая старается всячески противостоять сложившимся обстоятельствам и своему положению в обществе, данному ей при рождении, умеет приспособиться к любым обстоятельствам, извлечь из них выгоду для себя. У нее нет денег, но она может получить их, выйдя замуж, или заставить кого-либо дать ей деньги. У многих на Ярмарке тщеславия без денег нет любви.

Автор изображает Эмилию иронично, разоблачая идеал викторианской женщины. В браке она несчастна, т. к., подчиняясь викторианской морали, ей суждено было знать свое место, закрываясь от всех проблем. Она – идеальный продукт эпохи: не умеющая принять жизненноважного решения, верно оценить людей и происходящее, она не может и не будет сопротивляться судьбе, устроенной ее родителями.

Бекки, изворотливая, хитрая искательница приключений – совершенно новый и неприемлемый тип викторианской женщины: она прекрасно анализирует и оценивает окружающих людей, умеет мыслить, строит сама свою судьбу, полагаясь только на себя; она – неутомимая оптимистка, которая знает, чего хочет и как это получить.

Но и у Эмили, и у Бекки есть важное для понимания их психологического характера, сходство – это желание помыкать другими. У Бекки это умение более развито и распространяется на всех, кто ее окружает. Что касается Эмили, то это умение очень сильно проявляется в ее отношении к Доббину. Он так долго был у ее ног, что бедняжка привыкла попираить его: «*She didn't want to marry him, but she wished to keep him. She wished to give him nothing, but that he should give her all. It is a bargain not unfrequently levied in love*» [12: 654].

Автор в романе изображает перед своими читателями пародию на жизнь, разыгрывает перед ними «комедию» жизни, а сам роман у него – «игра» в жизнь [12: 589]. Очевидно, что автор, тоже играет с читателем, заставляя его быть наблюдательным, думающим, проницательным, поэтому именно такой читатель сможет заметить несоответствия фактов в начале изложения и в конце событий романа. Например, автор утверждает, что Ребекка аморальна, а позже говорит о том, что она занимается благотворительностью и дает деньги на церковь. Ребекка как бы противопоставляется Эмили: здесь замужество по расчету – там брак по любви. Но, в конце концов, эта грань стирается, так как и здесь, и там – несчастный конец.

Джорджу Осборну противостоит гуляка и картежник Родон Кроули. Но, затем, Осборн превращается в ловеласа, а Родон – в преданнейшего мужа. В конце концов, оба погибают – первый в битве при Ватерлоо, второй от желтой лихорадки. Старик Осборн и

старик Седли тоже как будто бы две противоположности: один – богат и спесив, второй – разорен и жалок. Но гибель сына делает надменного Осборна еще более несчастным, чем старика Седли. Таким образом, этот композиционный прием стирания граней между противоположностями или перехода одной противоположности в другую, подчеркивает изменчивость и противоречивость человеческой природы.

Авторское пространство воссоздается и посредством использования принципиального для У. М. Теккерея приема авторского комментария, который имеет несколько разновидностей: непосредственно комментарий, ремарка, обобщение. Этой же цели служат использование конкретных лексических единиц, сравнений, апелляции к реальным историческим фактам и событиям, неизвестным героям и т. д. [14].

Большинство эпизодов романа построено по принципу психологической коллизии: одна и та же ситуация по-разному воспринимается разными героями, которые часто исходя из ложных посылок, неверно истолковывают поступки других. Именно в этих ситуациях авторский взгляд принципиально важен, т. к. он один помогает установить истину, и, в то же время, раскрыть одну из причин всеобщего непонимания – несовершенство человеческого видения: способность фиксировать лишь одну сторону действительности и базирующуюся на представлении о людях, о мире, часто не соответствующих реальности.

Введение авторского голоса в повествование является радикальным для У.М.Теккерея средством прояснить причины нескладывающихся отношений между героями, так как только автор обладает достаточным знанием о них.

Авторский комментарий в романе неоднороден. Он может быть «нейтральным», неся пояснительную функцию. Например: *«We have talked of Joseph Sedley being as vain as a girl... The bearded creatures are quite as eager for praise, quite as finikin over their toilettes, quite as proud of their personal advantages, quite as conscious of their powers of fancination, as any coquette in the world»* [12: 20]. В данном комментарии дается точная характеристика Джоза Седли, которого в жизни волнуют только его туалет, его внешность и производимое им впечатление на дам. Ум, сила, остроумие – это не те качества для Джоза Седли, которые помогут ему преуспеть в жизни. Им движет тщеславие и он падок на лесть, и кто поймет это, будет достоин его снисходительного уважения.

Иногда авторский комментарий может выражать отношение автора к герою или героине: *«If Miss Rebecca Sharp had determined in her heart upon making the conquest of this big beau, I don't think, ladies, we have any right to blame her...»* [12: 17].

Часто он эмоционально окрашен за счет употребления лексики оценочного характера: *«And this I set down as a positive truth. A woman with fair opportunities, and without an absolute hump, may marry WHOM SHE LIKES»* [12: 25] (шрифт У. М. Теккерея). Таким образом, автор показывает силу хорошеньких девушек и их влияния на мужчин, независимо от социального положения, но также оговаривает, что *«what a mercy it is that these women do not exercise their power oftener!»* [12: 25], ведь такое поведение не пристало честной девушке из добропорядочной викторианской семьи.

«If people would but leave children to themselves; if teachers would cease to bully them; if parents would not insist upon directing their thoughts, and dominating their feelings – those feelings and thoughts which are a mystery to all – if, I say, parents and masters would leave their children along a little more, – small harm would accrue, although a less quantity of as in prasenti might be acquired» [12: 37]. Данное авторское обобщение построено на эмоционально-окрашенных предложениях с параллельными конструкциями, что передает всю боль и страдание автора к этому маленькому мальчику, Уильяму Доббину, которого не понимают в школе ни дети, ни учителя только потому, что он сын розничного

торговца. Такие люди не допускались в избранный круг порядочных джентльменов.

Итак, «образ автора» в данном произведении предстает как образ образованного джентльмена, знакомого с творчеством У.Шекспира, а также многих писателей XVII-XVIII веков, политическими и государственными деятелями и полководцами конца XVIII – начала XIX века, художниками, актерами, драматургами, часто посещающего оперы, знаменитые рестораны, следящего за модой.

Таким образом, можно сделать **вывод**, что «образ автора» в романе У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» является таким же многогранным, как и сам роман. Принимая во внимание тот факт, что роман является пародией на жизнь викторианского общества, У. М. Теккерей представляет автора как внимательного, опытного джентльмена, понимающего законы того общества, по которым живет большинство людей современной ему Англии. Посредством передачи мнения «образа автора», писатель представляет читателю свою собственную позицию, а именно: тщеславие, раболепство, снобизм, глупость, поклонение деньгам – это характерные черты викторианского общества.

Авторская позиция четко раскрывается уже в самом названии романа, где Ярмарка тщеславия – это персонафицированный персонаж, олицетворяющий продажность, фальшь, надувательство, притворство. «Образ автора» предстает в виде знающего историка, утверждающего, что социально значимые исторические события влияют, прежде всего, не на героев и сильных мира всего, а на простых людей, которые находятся в тылу и на которых сказываются все последствия войны, государственных переворотов, смены власти.

«Образ автора» особенно ярко раскрывается в процессе полемики относительно литературных вкусов своих читателей и показывает, что реалистический роман о жизни, которую хорошо знает сам автор, превосходит слащаво-надуманные салонные романы, ужасы Ньюгейтских романов, узость исторических романов. У. М. Теккерей считал, что жизнь надо изображать такой, какой она есть, и, если правильно расставить акценты и подобрать нужные слова, читатель сам придет к правильному пониманию его произведения. В тексте автор умело вырабатывает такую стратегию повествования, которая базируется на отрицании общепринятых клише и штампов. «Образ автора» видится и в диалогах с читателем, при котором читатель сравнивает, анализирует, сопоставляет художественные образы с жизнью, а позже решает, принять ли точку зрения автора или нет.

Итак, «Образ автора» – это творческая личность, которая не идет старыми, проторенными дорожками, а всегда в поиске чего-то нового. Он объединил в данном романе элементы и бытового, и исторического, и социально-психологического романа. Следовательно, этот образ является прекрасным историком, тонким психологом, знатоком человеческих судеб, который имеет богатый жизненный опыт и умеет оценить общественную обстановку не прямым путем, а благодаря мастерски используемой сатире и иронии. Образ автора тяготеет к реалистическому изображению действительности, но он еще не отошел полностью от романтизма. Свою личную позицию, философские размышления, нравоучительные отступления он передает в авторских комментариях, что помогает точно понять его жизненную позицию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: ВШ, 1971. – 238 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования): Учеб. пособие. – Л.: Просвещение, 1981. – 295 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Ис-во, 1979. – 422 с.

4. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата. – К.: ВШ, 1993. – 200 с.
5. Гальперин И. Р. Текст как основа лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
6. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1989. – 189 с.
7. Мороховский А. Н., Воробьева О. П., Лихошерст Н. И., Тимошенко З. В. Стилистика английского языка. – К.: ВШ, 1991. – 270 с.
8. Хализев В. Е. Теория литературы. – ФГУП: Высшая школа, 2005. – 405 с.
9. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1969. – 255 с.
10. Брандес П. Стилистика текста. Теоретический курс. – М.: ИНФРА, 2004. – 413 с.
11. Рудяков Н. А. Поэтика, стилистика художественного произведения. – Симферополь: Таврия, 1993. – 146 с.
12. Thackeray W. M. Vanity Fair. – Penguin Popular Classics, 1994. – 672 p.
13. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. – М., 2003. – С. 116.
14. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. / Избр. труды. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

УДК 821.17'09

Поліщук Н. Ю.
(Львів, Україна)

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ЗЛА У ПОВІСТЯХ П. ЛАГЕРКВІСТА «КАТ» І «КАРЛИК»

Предмет розгляду даної статті становлять ранні повісті «Кат» (1933) і «Карлик» (1944) шведського письменника П. Лагерквіста, творчість якого тягнє до літературної традиції інтелектуального письма. Аналіз художніх текстів ґрунтується на дослідженні центральної категорії зла як засадничого принципу людського буття, що розкривається у філософській, морально-етичній і психологічній площинах. Функціонування зла як універсальної, позачасової категорії дозволяє говорити про суспільну й індивідуальну форми його вияву, персоніфіковані в алегоричних образах ката і карлика, відповідно.

Ключові слова: зло, насильство, гріховність, жертовність, кат, карлик.

Стаття посвячена розгляду ранніх повістей шведського письменника П. Лагерквіста, чье творчество определяется существующим в литературе XX ст. течением интеллектуальной прозы, – «Палач» (1933) и «Карлик» (1944). Анализ художественных текстов основывается на исследовании центральной категории зла как фундаментального принципа человеческого бытия, раскрытие которого осуществляется в философской, моральной и психологической плоскостях. Функционирование зла как универсальной, вневременной категории позволяет увидеть в аллегорических образах палача и карлика общую и, соответственно, индивидуальную формы проявления зла.

Ключевые слова: зло, насилие, греховность, жертвенность, палач, карлик.

The paper focuses on the earlier works «Executioner» (1933) and «The Dwarf» (1944) by Sweden writer Pär Lagerkvist who belongs to the tradition of intellectual writing in the 20th century literature. The central issue in the artistic texts being analyzed is a category of the Evil as a fundamental ground of human existence. It is examined in philosophical, moral, and psychological areas. The functioning of the Evil as a universal everlasting notion shows

both the social and individual forms of its manifestation, personified in allegoric figures of an Executioner and a Dwarf, accordingly.

Key words: *the Evil, violence, sinner(y), an offering, an Executioner, a Dwarf.*

Пер Лагерквіст належить до когорти митців, творчість яких тематично закорінена у фундаментальних проблемах людського буття. «Творчість Лагерквіста виявляє стійкі релігійні почуття щодо життя у секуляризовану епоху. Вона майже унікально зосереджена на метафізиці в добу, яка відвернулася від метафізичних питань і яка характеризується занепадом, розкладом і фрагментарністю ідей. ... Твори Лагерквіста містять класичний резерв вічності у тривожному розщепленому ХХ столітті, і разом з тим вони глибоко споріднені із сучасною людиною, позбавленою власного коріння, та з сокровенною потребою у вічних цінностях сучасної людини» [1: 184]. Вироблена поетика такого типу художньої свідомості – міфологічна манера оповіді, що тяжіє до притчевої структури твору з її універсальністю мислення (одночасний вихід у безміри Всесвіту та екзистенційний вимір людської особистості), багатоплановістю вираження, алегоричністю вислову, глибинною символікою, що становить стрижень естетичної системи шведського письменника, органічно вписує нордичну літературу у європейський контекст інтелектуального письма.

Оригінальність П. Лагерквіста полягає у несподіваному ракурсі, що його обирає письменник з метою розкриття засадничих принципів людської екзистенції, чи це стосується контрверсійності протагоніста, амбівалентності аналізованих категорій, а чи суперечливості, а то й взаємовиключності суджень, а відтак властивого їм способу викладу – у формі запитань,¹ що не містять прямих, однозначних відповідей, вказуючи на закладену в них внутрішню складність, і спонукають читача до самостійного пошуку істини, до віднайдення ним власного сенсу буття.

У центрі уваги шведського письменника опиняється парія, звинувачений, відтак засуджений і відкинутий людською спільнотою вигнанець, який отримує право голосу на власну візію та особисту версію оповіді, різуче відмінну від усталеної культурною свідомістю традиції, що перебуває по той бік норми – соціальної, моральної, релігійної, філософської – на рівні власного мислення, сприйняття, дії (вчинку). Однією з центральних категорій, довкола яких нуртує думка митця, є категорія зла, яка в потрактуванні П. Лагерквіста розкривається в багатоаспектності її функціонування у філософській, морально-етичній і психологічній площинах. Тема зла і насильства як конкретної форми його вияву об'єднує повісті «Кат» (1933) і «Карлик» (1944), що здобули перший успіх і подарували визнання письменникові.

У повісті «Кат» митець аналізує категорію зла як породження суспільної свідомості, що знайшла собі вихід у витворенні механізму страти, персоніфікованого у фахові ката. Історія духовно-емоційного життя ката, світ його почуттів і думок постає перед читачем у розрізі подвійної часової перспективи: з одного боку, це доба Середньовіччя, просякнута рівночасно і міфологічним, і релігійним світосприйняттям, а з іншого – епоха ХХ ст. з його соціально-політичними катаклізмами, зокрема загрозою нацистської ідеології.

Амбівалентність природи зла, відтворена у світі середньовічних уявлень, наділяє ката – носія цього зла – подвійним конотаційним полем. Зло містить у собі цілощу силу: сила ката спроможна звільнити від закляття, а кров з його меча має лікувальні властивості. Водночас страх небезпеки контактування зі злом прирікає ката на самотність та ізоляваність у середовищі громади. Своєрідними маркерами зони зла стають знаки-символи, що вказують на зв'язок з гріхом і злочинном, безпосередньо усвідомлений (катом) чи неусвідомлений (дружиною й дітьми). Червоний плащ ката як відбиток жертвовної крові

символізує тавро злочинця; чорний очіпок його дружини – її спорідненість зі злом; знаками скверни є й те, що діти ката не граються з іншими дітьми, а його хатина винесена далеко за межі села.

Людська спільнота, що сахається ката як чогось ворожого і страшного, відчуває, однак, постійну в ньому потребу; прагнучи усіяко відмежуватися від персоніфікованого зла, вона таки не може існувати поза ним. Підтвердженням цього стає ХХ ст., куди крізь товщу століть проникає кат. Його фах і далі актуальний, бо зло, як константа людської свідомості, виливається у конкретну форму насильства, що стає підвалиною просякнутого тоталітарною ідеологією ХХ сторіччя. Реалізацією однозначно негативної сторони зла є принцип стерилізації суспільства: «Тепер є тільки ті, що думають так, як ми, і частина людей, яких ми ув'язнили, щоб навчити їх думати так, як ми. І ті з них, що виживуть, напевне навчатимуться думати так» [2: 46]. Паралелізм сюжетної ситуації крізь призму віків – сцена у середньовічній корчмі відлунує сценою в ресторані напередодні ІІ світової війни – знімає часові рамки і засвідчує позачасовість, універсальність категорії зла; життя ката, що переростає у драматичну сповідь вистраждалої, зболоної душі, приреченої нести тягар гріхів людського роду впродовж тривалого періоду його існування, перетворюється у прозору проекцію суперечливої, неоднозначної історії всього людства: «... я багатьох приносив у жертву богам і дияволам, небові й пеклу, силу-силенну винних і невинних. Я згладжував зі світу народи, руйнував держави, залишаючи після себе пустелі. Робив усе, що ви хотіли від мене. Кожну добу я проводжав до могили й на мить зупинявся, спершився на свій закривавлений меч, поки нові покоління знов кликали мене молодими, нетерплячими голосами... Мене й досі кличуть, і я приходжу...» [2: 58].

Парадоксальність людської свідомості зумовлена складністю внутрішньої будови людини, оскільки зло становить первінь її існування, є складовою її істоти. Відтак спроба вилучення зла з-поза меж суспільної свідомості через транспонування його на окремих об'єкт – вигадану нею фігуру ката – є позірною і задалегідь приреченою на провал: неможливо зректись власної сутності – апріорної схильності до творення зла. Тому спроба уникнення зла призводить до скоєння злочину. Відмова баби-повитухи прийняти пологи у дружини ката, мотивована страхом осквернення через опосередкований доторк до зла, а відтак поширення скверни на інших породіль, завершується вбивством матір'ю власної дитини, мотивоване прагненням подолати розповсюдження зла – родима пляма на обличчі немовля мовби символізувала успадковані від батька сліди злочинів, якими суспільство затаврувало ката: «На моєму чолі випечене тавро злочину, я сам злочинець, проклятий навіки. Задля вас... На мені тяжіє кров тисячоліть... Я сліпий від вашої крові! Сліпий, ув'язнений у вас! Ви стали моєю в'язницею, з якої я не можу вирватися!» [2: 58]. – Втеча від зла лише посилює присутнє зло, обертаючись смертю невинної істоти.

Біль втрати рідної дитини, помножений на біль від виконаного обов'язку – втрати власної дружини, переростає межі особистого страждання і виливається у розпачливий крик людської душі, що лунає дором жорстокому суспільству, яке прирає ката на долю мученика, страшно і нестерпно у своїй приреченості нести непомірно важку ношу протягом усього його життя. Саме кат, а не священник, є останнім провідником людини в інший світ; саме йому залишається у спадок нестримний потік людських сліз і страждань, висловлених і ні передсмертного страху і муки, ненависті і прокльонів: «Чому я повинен нести на собі цей тягар? Чому все лягає на мої плечі? Весь страх, уся провина, усе, що ви вчинили? Чому вся кров, яку ви пролили, повинна волати з мене, щоб я ніколи не знав спокою? Прокльони злочинців і скарги невинних жертв – чому моя злочасна душа повинна сраждати за всіх?... Мені доводиться нести ваші долі, безупинно йти вашим

шляхом, коли ви давно вже відпочиваєте від своїх вчинків у могилі! Хто викопає таку глибоку могилу, щоб поховати в ній мене? Щоб дати мені спочинок? Хто здіме тягар прокляття з моїх плечей і подарує мені спокій смерті? Ніхто! Бо ніхто не зможе нести мій тягар!» [2: 60].

Приреченість ката на немилосердне страждання, його добровільна згода прийняти на себе увесь тягар людської гріховності, смерті і крові сповнює його долю почуттям глибокої жертвовності, що викликає несподівану асоціацію з іншим страдником, який саможертвовно віддав своє життя для порятунку людства – Ісусом Христом. Введення Лагерквістом до тексту Христа, позбавленого ореолу месійності Божого Сина, натомість наділеного рисами звичайної, такої, як усі, людини – боязкої і слабкої, зафіксованої у момент сумніву і страху, відчуття покинутості і приреченості, що дозволяє катові бачити в Ісусі свого «бідолошного і безпорадного брата», відкриває можливість зовсім іншого, нового осмислення людського призначення, зміщеного в бік його неоднозначності: кат з істоти, наділеної вищою силою остаточного звершення долі людини, перетворюється у нещасну жертву, змушену виконувати чужу волю – смертний вирок. Проте, на відміну від Христа, чия смерть покликана зупинити зло, кат у своїй смерті підтверджує незнищенність зла навіть після його зникнення: «однаково моя душа мчатиме крізь пільму всесвітньої ночі, крізь мертву оселю мого батька, переслідувана болем і страхом за все те, що я зробив для вас» [2: 64].

Зло, як позачасове й універсальне, функціонує як філософська категорія; це субстанційне поняття, без якого немислиме людське існування; зло є константою людської свідомості і рівночасно – неодмінна складова світобудови. Відтак філософський аспект розгляду проблеми зла артикулює питання, пов'язані з його власною природою: що таке зло, звідки воно походить, що становить його сутність; наскільки тісно зло пов'язане із добром і наскільки це «самодостатня» категорія; що таке добро, і чи справді зло є злом, а добро добром? Розкриття суперечливої природи добра і зла, а відтак істини і фальшу, транспонується у площину людських взаємин, де розглядається морально-етичний аспект зла. Наскільки до появи зла у світі причетна людина; якою мірою її вина, а водночас її відповідальність за нього; у який спосіб людина може – і чи може – подолати зло? Наскільки міцним є зв'язок людини зі злом; наскільки тривалим? Де міститься першопочаток зла – безпосередньо у поганих учинках, зло-чинах, а чи у спонуці до них? На кого падає тягар відповідальності за потенційно невинну смерть – на виконавця смертного вироку чи на суддю фатального рішення? Що є складнішим – відмовитися від прийняття рішення і в той спосіб звільнити себе від відповідальності за його правильність чи ні, – а чи прийняти виклик долі разом з усіма можливими наслідками? А тоді – що є правдивішим: відмежуватися від безпосередньої участі у скоєнні зла, а відтак зберегти позірну чистоту і вдавane добро, – чи бути втягненим у зло і залишитися чесним із самим собою? І хто ж насправді є катом: одна людина чи ціле суспільство? Питання залишаються відкритими.

Своєрідне продовження осмислення категорії зла відбувається на сторінках алегоричної повісті «Карлик», чий часпросторові координати так само, як і попереднього разу, залишаються досить умовними. Проте, на відміну від «Ката», де зло розглядається радше як абстрактна, загальна категорія (це продукт суспільної свідомості), у повісті «Карлик» масо цікаву спробу автора подивитися на нього зсередини, виявити механізм його функціонування у психологічній площині індивідуальної свідомості. Протагоністом твору є потворний карлик, чії щоденникові записи дають змогу пізнати світогляд цієї дивної істоти.

Карлик – місткий алегоричний образ. Максимально промовиста його потворна

зовнішність. Старе зморшкувате обличчя свідчить про мудрість та досвідченість зла, мавп'ячі риси обличчя є відбитком природи його господаря; карликовий зріст звістує малість і непомітність зачаєного зла. Приналежність до давньої раси карликів засвідчує одвічний характер зла у світі: «... Ми в цьому світі гості. Старі, зморшкуваті гості, гості впродовж тисячоліть, одвічні гості...» [2: 132], а тягла спадковість у людському роді мотивує його безплідність: «Нам нема потреби дбати про нащадків, бо люди самі народжують карликів» [2: 132].

Таким чином, перед читачем знову постає проблема зла – як категорії вічної, а рівночасно і як породжуваної самою людиною. Саме через ключовий образ повістєвого карлика письменник в алегоричний спосіб, зумовлений притчевим характером оповіді, розкриває сутнісну природу людського ества – відкрити в добу романтизму подвійність людської істоти, розщепленість особистості на два персонажі, скеровані у діаметрально протилежному напрямку – потягу до добра і поштовху до зла. Як спадкоємець європейської літературної традиції, Лагерквіст через тему двійництва проникає у світ, в якому за світлом проступає темрява, за видимим – невидиме, за поверхнею просвічує глибіню – найпотемніший закуток людської душі – притулок зла.

Карлик, властиво, й наділений характерною функцією двійника, покликаною виявити роздвоєність індивідуальності. Він – вічний і всюдисущий, бо він – це потаємні думки, притлумлені бажання, це внутрішній шепіт, що ненастанно намовляє до зла, невтомно пробуджує приспану у людині її власну гріховну сутність. Він наповнює собою і відлякує від себе; він – мов тьмяне дзеркало, у свічаді якого людина пізнає саму себе: «Люди бояться при вигляді карлика тих карликів, які є в них самих. Їм здається, що це я їх лякаю, а то карлик, який сидить у них самих, схожа на людину почвара з мавп'ячою пікою полохає їх, це вона висовує голову з глибини їхньої душі» [2: 84]. Карлик, який схожий на свого пана, тільки що менший за нього; який завжди знає більше, ніж його господар, символізує зло, яке не приступає до людини ззовні, а виростає зсередини неї самої, набуваючи обрисів цієї людини.

Амбівалентність категорії зла, якою вона постає у П. Лагерквіста, виявляє власну парадоксальність: зло гранично правдиве за своєю суттю. Карлик, як втілення властивої людині схильності до зла, є чесним та відвертим, позбавленим блюзнірства і фальшу; людина, натомість, «гра[є]... вда[є]» [2: 78]: «... вони [люди. – Н. П.] живуть, самі того не знаючи, одночасно кількома життями. Вони дивовижно замасковані й багатоліці. І вони потворні, хоч по них цього не видно... Я завжди тільки той, ким є насправді, завжди однаковий, живу тільки одним життям. У мені немає ніякої іншої істоти. Я добре знаю, що в мене всередині ніщо ніколи не виринає зненацька з моєї душі й ніщо не ховається в її темних кутках...» [2: 84].

А проте категорія зла, порушена у повісті «Карлик», не обмежена рамками лише індивідуальної свідомості, що функціонує у психологічній площині; її філософсько-етичний аспект, який становить серцевину художнього світу митця, також перебуває в центрі уваги письменника. Не лише витюки зла, процес його зародження, що відбувається в окремій особистості, а й небезпека поширення зла у світі, його суспільна трансформація є проблемно-тематичним осердям повісті.

Прислуговуючи князеві за столом, виконуючи його потаємні бажання й невисловлені накази, карлик непомітно для свого володаря із нікчемного іграшкового створіння переростає у страшного, могутнього ворога, який, маніпулюючи волею князя, погрожує перебрати владу у свої руки. Просякнутий злобою та ненавистю до навколишнього світу, одержимий прагненням винищити свій рід, він поступово, крок за кроком, знищує

вартості, які наповнюють сенсом життя його пана. Убивство друга і водночас коханця князевої дружини дона Рікардо, що спричинило смерть самої княгині, самогубство молодого князівни через убивство її коханого; моровиця, яка охопила князівство внаслідок кривавої помсти за підступне убивство – отруєння під час бенкету вельмож із сусіднього князівства – ось страшні наслідки неконтрольованого, необмеженого зла, що його персоніфікує карлик. Зла, яке через насильство і кров заперечує кохання (смерть княгині, молодого князівни та її нареченого;), руйнує життя і впроваджує смерть, а за тим веде до спустошення і внутрішньої порожнечі.

Невіддільною від проблеми зла постає і проблема моральної відповідальності. Карлик охоче перебирає на себе роль убивці князевого суперника дона Рікардо, звільняючи свого пана від скоєння злочину; а отже, задіює «принцип ката», відомий з попередньої повісті: карлик тотожний катові, хіба з тією різницею, що на індивідуальному рівні (тоді як кат на загальносуспільному) звільняє від тягаря власної гріховності, від темного, потворного «я», захищеного глибоко всередині кожного. Мовби відлунням роздумів ката стають такі слова карлика: «Справді, я підмішав отрути, але хто звелів мені так зробити? Справді, я отруїв дону Рікардо, але хто хотів його смерті? Справді, я шмагав нагайкою княгиню, але хто благав і молив мене вчинити це? Люди надто слабкі і чистоплюйні, щоб ліпити свою долю власним руками» [2: 210].

Відтак не лише проблема насильства і смерті, а й проблема влади сягають своїм корінням універсальної категорії зла. Відчуття насолоди від убивства сповнює карлика ілюзією здобутої влади над людьми, наділеною силою володаря скінченного людського життя, що дозволяє йому підвестися до рівня Бога-Творця: «Через мене світ наповнюється жахом і з блискучого бенкету перетворюється в кишлю смерті і страху» [2: 169]. Ілюзією, бо кров, пролита на гостині у князевому дворі, співставлена із кров'ю Христа на Його Тайній Вечері, позбавлена саможертвовної любові і святості, замість подарованого вічного життя, приносить у світ дочасну смерть.

Вірний власній творчій манері, П. Лагерквіст не дає остаточних відповідей на питання, порушені у повісті «Карлик»: зло, його межі та безмежність; подоланність чи неподоланність зла у світі; природа насильства і смерті; подвійність моралі. Ключове ж питання: чи ув'язнення карлика, закованого в кайдани, означає остаточне звільнення від нього – у своїй фінальності залишається відкритим, адже карлик чекає, коли господар звільнить його і знову покличе до служби.

ЛІТЕРАТУРА

1. Algulin I. Pär Lagerkvist – Modernist of Timelessness // Algulin I. A History of Swedish literature. – Uddevalla, 1989. – P. 183-191.
2. Лагерквіст П. Маріамна. Повісті. – К.: Дніпро, 1988. – 657 с.
3. Зверев А. Пилигрим в море // Новий мир. – М. – 1998. – № 5. – С. 1-9.

ПРИМІТКИ

1. На цю прикметну рису Лагерквістової манери письма звертав увагу О. Зверев: «... сумнів – слово, що найточніше виражає позицію Лагерквіста... У нього про все сказано зі знаком питання» [3: 4].

ХУДОЖНЯ ОНТОЛОГІЯ ПІЗЬОГО БАРОКО В РОМАНІ ЛОЕНШТЕЙНА «АРМІНІЙ»

В статтє рассматриваются принципы философско-концептуальной организации традиционной картины мира в немецком романе позднего барокко. Поэтика универсализма в «Арминии» опирается на христианские идеи о величии творения, предвосхищает рационализм Просвещения, но использует также магиико-натурфилософские представления о мире – одухотворенном макрокосме, что определяет сложный философский фундамент текстового целого.

Ключевые слова: поэтика, универсалии, картина мира, художественная философия, онтология.

The paper is dealing with the basic problem of the philosophical and conceptual principles of traditionary world image in German letters. Lohenstein's connection with universal poetics as the general trend of the late Baroque is evident in his romance «Arminius». Important are the various and integral uses of elements of all fundamental different ideological tendencies: Christian, magical, natural-philosophical, rationalism of coming Enlightenment.

Key words: poetics, universal notions, world image, artistic philosophy, ontology.

Роман Д. К. фон Лоенштейна «Мужній полководець Армінію або Герман» (1689-1690) [1], деякі аспекти художньої онтології якого вже доводилося аналізувати [2], було б передчасно вважати всебічно вивченим в нашому духовному філологічному просторі. Витвір пізнього бароко, «Армінію» позначений екстраординарним універсалізмом, він склав цілу епоху в історії німецької літератури, займаючи чільне місце в культурному контексті перехідної до раннього Просвітництва доби. Слідом за прихильниками онтологічної поетики, відносно нової галузі герменевтичного вивчення твору (Див.: [3: 694]), під художньою онтологією ми розуміємо концептуально-філософську основу романного тексту як організму. Властиве йому синтетичне поєднання різноманітних суб'єктивних інтенцій та об'єктивних факторів жанроутворення впливає на визначену багатьма культурно-стильовими сенсами та чинниками художнього напрямку авторську концепцію твору, що її втілено в особливостях текстової побудови, в архітектонічній та епістемічній логіці жанру, у внутрішніх ідейно-естетичних принципах конституювання картини світу.

«Армінію» спирається на поліісторичну концепцію, охоплюючи в епічно-розповідному ритмі безкінечного просторово-часового розширення воістину безмежний історико-географічний та темпоральний континуум. Багато в чому підмічена вже сучасниками, відчутна спорідненість системної художньої думки Лоенштейна з енциклопедичним каталогізуючим мисленням доби постфактум, з точки зору просвітительського раціоналізму, надала роману подібності до ґрунтового довідника, котрий найбільше нагадував «кориснозабавний» (О. В. Михайлов) компендіум історико-політичного й романічного характеру, як той міг скластися на межі пізнього бароко і Просвітництва. Вивчення властивого твору екстраординарного універсалізму виявляється дійсно надскладним, це привело в розпач та вселяло невпевненість навіть в знавців: вже в позаминулому сторіччі серед вчених навіть укорінилося переконання, що витрата значних зусиль «не виправдовується самим предметом» [4: 375].

«Арміній», що ніби підсумовує своєрідні епічні пошуки пізнього бароко, втілює багато провідних властивостей форми «високого» роману бароко з його здатністю «запалюватися нескінченим» [5: 27]. Під пером письменника-ерудита, який реалізував і задовольняв потребу естетичного напрямку в епічно-монументальному, народився твір, вільний від важкої масивності первістка жанрової лінії, «Геркулеса» Бухольца, а також віддалений від умоглядного врівноваження класики жанру, втіленої «Араменою» Антона Ульріха, але в той же час епічно безбережний, такий, що повною мірою ототожнив прекрасне з колосальним у суворому руслі додержання заповідей бароко, як його розуміли й інтерпретували провідні західні теоретики, котрі заклали основи сучасних трактувань даного напрямку.

Ваговитість роману вже за часів життя автора сприймалася неоднозначно. «Той має бути монстром пам'яті, – зауважував непримиренний ворог романів теолог Г. Хайдеггер, – хто при читанні останньої книги ще згадує, про що йшла мова в першій» [6: 53]. Стосовно «Армінія» актуально звучить попередження знаменитого дослідника про те, що «збільшення масштабу є супутником виродження мистецтва» [5: 33], звісно, якщо розуміти цю тезу не буквально, а в смислі процесів вичерпання традиції, коли в ході еволюції жанру виявляється реальна загроза «підміни краси розміром» [7: 159]. Дійсно, втілюючи видатний зразок полігістора барокової культури, письменник в сприйнятті декількох поколінь поставав недосяжним предметом поклоніння, оскільки він блискуче реалізував в романі поетику універсалізму, що відповідала основам мислення й світосприймання багатовікової культури традиціоналізму. Однак в той же час не що інше, як поліфонічне звучання твору, в високій мірі притаманна йому «гранична енциклопедичність» [8: 207] із загрозливою послідовністю виключає його з сучасного культурного обрису гуманітарно-філологічного плану, не тільки для читачів, а й, що вже досить показово, для вчених знавців. Відмітимо, що на заваді освоєння твору сучасною філологічною думкою стають його монументальність – обсяг роману складає 3 тисячі сторінок, а також бажання письменника однаково ґрунтовно висвітлити водночас всі згадані оповіддю предмети. Не в останню чергу подібна ситуація спричинена покладеною в основу концепції єдністю різноспрямованих нашарувань, втілених в антитетичній оповідній структурі pro та contra, природа якої сходить до ренесансних диспутів і, на думку автора, не потребує ані чіткої розстановки акцентів, ані узагальнюючої органіки синтезу. Втім, саме ця якість роману неодноразово призводила до взаємовиключних трактувань і примусила сучасного рецензента уїдливо констатувати: «Здається, немовби інтерпретатори читали різні романи» [9: 110].

Можна стверджувати, що «Арміній» є двічі репрезентативним – не тільки як роман «високої» стильової лінії жанру, але й як художній витвір певної, вже згасаючої, епохи, що знайшла в ньому адекватне відображення з точки зору історико-культурного контексту мислення, який відбито урочисто-вражаючим чином. Реалії мислення культури традиціоналізму одержали в поетиці роману своє триумфальне, самодостатнє вираження. Саме тому цей роман заслуговує визначення, наданого йому як у зарубіжній германістиці – «пансофське ревію» [10: 439], так і в екс-вітчизняній: «...це грандіозна симфонія всіх знань своєї епохи, а разом з тим, у зв'язку з історичним місцезнаходженням доби бароко, сума вікового морально-риторичного ведіння» [11: 150]. Ми вважаємо, що інша сторона цієї величі твору Лоенштейна знаменує початок кризи того типу жанрової естетики роману, котрий М. Д. Морхоф визначав терміном «всеведіння» – Polymathie [12: 34], оскільки класична тотожність романного задуму і реалізуючої його художньої моделі розпадається під тиском глобальної маси універсалій, коли «в кожному пункті оповіді може бути долученим практично любий новий матеріал» [13: 69]. Канонічна статуйність кар-

тини світу бароко у відчутті майстрів слова вже недостатня і потребує динамізації, навіть якщо вона зсередини виявляється руйнівною для організму роману.

Вже тому сюжетна єдність твору не є позбавленою проблематичності, і сама по собі може слугувати темою окремого дослідження. На загальній жанровій концепції традиційно впорядкованого, наділеного рисами метафоричної онтології роману-організму, як його розуміло бароко, рішучим чином позначилися сучасні, не позбавлені протиріч, натурфілософські, магічно-інтуїтивні, раціоналістичні уявлення доби, які окреслюють внутрішні структурні площини твору, визначають елементи його іманентної спаяності. Вже тому прийняте в філологічній науці порівняння малого всесвіту роману з лабіринтом видається недостатнім, навіть якщо мати на увазі лише тільки зовнішню побудову роману. За всієї дійсної плутанини в сюжетних лініях розвиток дії не є зашифрованим, архітектоніка позначена багатством формальних підходів. Письменника не в меншій мірі, ніж ідея лабіринту, надихають в його творі примітні наукові комплекси, насамперед всі ті, що перегукуються й мають точки перетину з узагальнюючою онтологічною думкою про велич створіння. Так, універсалістський макрокосм роману запроваджує ідею ізоморфізму великого та малого – «das Eben-Bild Gottes» [1 (1: 1547)], в контексті божественного творіння вони аналогічно уподібнені як однаково цінні та істинні: «... мале як відображення Господа містить в собі те, чого не вистачає великому» [1 (1: 1547)]. Письменник сповідує магічно-натурфілософські ідеї щодо пронизаного любов'ю, благом впорядкованого космосу, а цей комплекс, сходячи в своїх витоках до «неоплатонічної та герметичної традиції Ренесансу» [14: 56], протистоїть в своєму пантеїстичному забарвленні доктринальній суті офіційного церковно-християнського вчення. В усякому разі, письменник на одному диханні наводить судження безперечних авторитетів філософської думки античної давнини – Платона, Сократа, Піфагора, Епікура, не віддаючи переваги комусь одному і популяризує елементи їх вчення однаково прихильно.

Лоенштейн в значній мірі схильний поділяти успадковану від Північного Відродження (Див.: [15: 145-151]), суворо вивірену в науковому відношенні думку про подібність космографії до грандіозного механізму, про аналогію всесвіту із злагодженим часовим механізмом, оскільки єдність світобудови реалізується в закономірно керованому, одухотвореному макрокосмі: «Неможливо заперечувати, що в кругообігу природи все зберігає доцільний порядок, споконвічно закладений творцем в її гігантський часовий механізм» («ihr grosses Uhr-Werck») [1 (1: 279)]. Масштабно-космологічні побудови Лоенштейна сприймають співзвучні положення сучасної письменникової теоретичної думки філософів, зокрема ідею світового (включно антропологічного) магніту («Jedes empfindliche Ding in der Welt, besonders aber der Mensch, gleicht dem Magnet-Steine» [1 (1: 1995)]), а також платонічні уподібнення світобудови довершеній гармонійній арфі, яка звучить голосом бога, – важливо, що це міркування викладено вустами пустельника: «Da nun die große Welt eine vollkommene Harfe, der große Gott ihre Stimme ist» [1 (1: 1547)]. В даному контексті людина порівнюється з чудесним божественним мікрокосмом: «Wisset ihr denn nicht, holdselige Kinder, daß der Mensch Gottes vollkommenstes Geschöpfe, ein Begriff aller Wunder-Werke, eine kleine Welt sey?» («втілення всіх чудодійних створінь, малий світ») [1 (1: 1547)], «Strahl von der Klarheit Gottes» («промінь в божественному світлі») [1 (1: 1996)].

Визнаючи «гострозорим мудрецем» Н. Коперніка, «Армійні» багато в чому випереджає гімн розуму просвітителів, автор висуває на перший план своєї антропології ratio, тому важливий художньо-філософський прошарок роману може бути прочитаним як апологія розуму й мудрості людини: «dem Menschen, welcher seiner Weisheit halber für einen Gott zu halten» [1 (1: 566)]. Теза про важливість самопізнання примітним чином

відрізняє художню систему Лоенштейна від німецьких романістів-сучасників, порівняймо, наприклад, міркування Антона Ульріха в «Арамені» про блаженство самозабуття. На відміну від нього Лоенштейном володіє пафос, випереджаючий науковий раціоналізм Просвітництва: «В пізнанні самого себе полягає все можливе блаженство людини» («In Erkänntniß seiner selbst aber bestehet des Menschen ganze Glückseligkeit, und diß ist seine vollkommenste Richtschnur» [1 (1: 2011)]).

В подібних міркуваннях потужно звучить відлуння багатовікової аргументації на користь богоподібної людини, але в той же час розум постає категоріальною складовою новочасного вчення про цноту й створює атрибут героїчних характерів, як їх розуміло бароко. Своім вираженням творчим потенціалом ідея розумності протистоїть афектам, руйнівна сила яких вже в значній мірі є зрозумілою для письменника-скептика. Тому в нього відомий емблематичний образ життя-мореплавання відводить роль штурмана розуму («Steuer-Mann»), підкоряючи йому афекти, здатні слугувати лише веслярами на човні доленосного мандрування («Ruder-Knechte»). Акцентовано розумне й дійове починання, бо саме воно дорівнює людське існування до божественного: «Die Vernunft aber wäre eine Tochter des Himmels, ein Funken des göttlichen Lichts, und also nur dem Menschen verliehen, welcher in ihm fast diß, was Gott in der Welt würckte» [1 (1: 566)].

В системі ідей Лоенштейна звертає на себе увагу суттєвий аналітичний розклад поняття розум – «Vernunft» – на компоненти: «Verstand» (здоровий глузд, практичний розум), «Gedächtniß» (пам'ять), «Wahl des Willens» (свобода волі) [1 (1: 568-569)]. Такий розлогий інтелектуальний контекст багато в чому випереджає пафос наукового раціоналізму Просвітництва. Втім, всупереч деяким теоріям, що наближають постать письменника до XVIII ст., ми не схильні перебільшувати значення ідей розуму для естетики та художньо-філософської антропології письменника і вважаємо, що досить широкий вимір його уявлень про *ratio* не вичерпується тільки виміром здорового глузду, а еквівалентний за своїм обсягом більш ємній за семантикою категоріальній константі Vernunft. Тобто, в системі мистецтва слова письменника пізнього бароко це поняття має причетність до світового розуму і логічно доповнює його здатністю до особистої «розумової розшифровки» («vernunftige Entschlüsselung» [1 (1: 779)]) божественного плану всесвіту. Доцільно припустити, що в «Армінії» знайшли відображення перспективні духовні, інтелектуальні тенденції, що передували ідеям «розумності» історії, які окреслили магістральний напрям майбутньої німецької класичної філософії – Канта, Гегеля зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

1. Lohenstein D. C. von. Großmüthiger Feld-Herr Arminius oder Hermann: In 2 Bd. – Leipzig: Johann Friedrich Geditschens fel. Sohn, 1731. – 2868 s.
2. Пастушенко Л. І. Поетика універсалізму бароко в німецькому романі // Ренесансні студії. – Вип. 9. – Запоріжжя: ЗДУ, 2003. – С. 29-43.
3. Цуканов А. Л. Онтологическая поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 694-695.
4. Cholevius L. Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. – Leipzig: V. G. Teubner, 1866. – 408 s.
5. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Грядущий день, 1913. – 164 с.
6. Heidegger G. Mythoscopia romantica: oder Discours von den so benannten Romans // Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620 – 1880 / Hrsg. von E. Lämmert und H. Eggert. – Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1971. – S. 52 – 56.

7. Лихачев Д. С. О филологии. – М.: Высшая школа, 1989. – 207 с.
8. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
9. Spahr B. L. Rezension auf: Kafitz D. Lohensteins «Arminius». Disputatorisches Verfahren und Lehrgehalt in einem Roman zwischen Barock und Aufklärung // Daphnis. Zeitschrift für die Mittlere Deutsche Literatur. – Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1972. – Bd. 1. – S. 109-111.
11. Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / Ред. Н. К. Гей. – М.: Наука, 1982. – С. 137 – 203.
12. Morhof D. G. Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie // Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620 – 1880 / Hrsg. von E. Lämmert und H. Eggert. – Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1971. – S. 33 – 34.
13. Wehrli M. Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins «Arminius». – Frauenfeld – Leipzig: Huber & Co Aktiengesellschaft, 1938. – 109 s.
14. Meyer-Kalkus R. Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von «Agrippina». – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986. – 303 s.
15. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М.: Искусство, 1973. – 221 с.

УДК 81-1: 81'373

Камлевич Г. А.
(Минск, Беларусь)

ОНОМАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ПРОЗЫ К. Д. БАЛЬМОНТА

Статья посвящена изучению ономастического пространства художественных произведений К. Д. Бальмонта. Материалом исследования послужил сборник рассказов «Воздушный путь». Автор статьи определяет особенности функционирования имен собственных, их роль в создании семантико-стилистической системы писателя. В статье отмечается, что выявление закономерностей использования онимов в художественном тексте, осознание их смысловой целенаправленности – шаг к постижению эстетической функции произведения, идиостиля писателя в целом.

Ключевые слова: художественный текст, анализ прозаического произведения, ономастическое пространство, имя собственное, идиостиль Бальмонта

Article is devoted to studying onomastics 'spaces of fictional works of K. D. Balmont. As a material of research the collection of stories «The Air way» has served. The author of article defines features of functioning of proper names, their role in creation of semantic-stylistic system of the writer. In this article it is marked, that revealing of laws of use onomastics in the art text, comprehension of their semantic purposefulness – a step to comprehension of aesthetic function of product, idiostyle the writer as a whole.

Key words: fictional work, prose analysis, onomastics, a proper name, Balmont's idiostyle.

Имя собственное является объектом изучения многих исследователей (В. Д. Бондалетов, Э. Б. Магазаник, А. В. Суперанская, В. Н. Топоров, Н. И. Толстой, О. И. Фoniaкова и др.), причем особый интерес представляет проблема специфики имен собственных в

художественном тексте.

Материалом данного исследования послужил сборник рассказов К. Д. Бальмонта «Воздушный путь», в котором собраны произведения эмигрантского периода жизни автора. В сборник вошли 12 рассказов, различных по тематике, объему и количеству использованных онимов.

В становлении авторской картины мира и творческих приоритетов Бальмонта громадную роль сыграло влияние идей, мотивов и образов самых разных культур, которыми писатель интересовался всю жизнь. Он посетил много стран, что дало писателю возможность непосредственной оценки роли и значимости человеческих достижений в интеллектуальной и нравственно-религиозной сферах, а также не могло не отразиться в ономастическом пространстве его прозаических произведений.

Бальмонта всегда интересовали скрытые аллегориями знания давно прошедших лет, глубоко метафорические и неоднозначные представления о земле, небе, боге, происхождении человека, устройстве вселенского бытия. В связи с этим для идиостиля автора является характерным использование имен нарицательных в качестве ономастических единиц. Это обнаруживается во всех рассказах, включенных в сборник «Воздушный путь». В целом, картина выглядит так.

Рассказ	Авторский оним
«Воздушный путь»	Море, Судьба, Луна
«Ревность»	Луна, Небо, Земля, Дьявол
«Крик в ночи»	Небо, Море, Луна, Земля, Дьявол
«Ливерпуль»	Дьявол, Солнце, Месяц
«Простота»	Тварь Божья, Бог
«Васенька»	Мефисто
«На волчьей шубе»	Солнце, Луна, Колдующее Светило, Рай, Мир, Страшный Суд, Мироздание
«Солнечное Дитя»	Солнечное Дитя; Солнечный Дитя; Смерть; Мечта; Чистилище; Судьба; Солнце; Молчание; Бог; Господь; Звезда; Солнечная Звездочка; Светлый Ребенок; Спаситель; Божья звезда; Тот, Кто; Ты; Веселые Глазки; Троицын Свет, или Сон Изумруда; Незабудка
«Дети»	Море, Небо, Земля, Бог
«Почему идет снег»	Судьба, Зима, дерево Совета, Вселенная, Жертва, жертва Всего, Божество, Бог, Божеское, Совершенное, Владыка, Мир, Солнце, Первоисток, Воление, Лето, Вьюга
«Лунная гостя»	Природа, Океан, Ущербная Луна
«Белая Невеста»	Мировые Часы, Природа, Солнце, Отчее Лоно, Запредельное, Вечность, Океан, Судьба, Море, Белая Невеста, Млечный Путь, Млечная Дорога, Ангел Смерти, «Люблю»

Как видно из таблицы, в функции имен собственных выступают наиболее важные в авторской картине мира Бальмонта слова. Причем, прослеживается иерархия культурных понятий, которая репрезентируется многократным использованием одной и той же лексемы в разных произведениях:

1) **Бог**: слово *Бог* встречается в 4 произведениях, также используются онимы *Господь, Владыка, Ты, Тот, Кто; Солнечное Дитя, Солнечный Дитя, Светлый Ребенок,*

Спаситель, Солнечная Звездочка, Звезда, Божественная Звезда, Божество; всего 12 наименований;

2) **Луна**: слово *Луна* встречается в 4 рассказах, также используются онимы *Месяц, Ущербная Луна, Колдующее Светило*; всего 4 наименования в 5 произведениях;

3) **Море**: оним *Море* используется в 4 рассказах, также в 2 рассказах встречается лексема *Океан* (2 наименования в 6 произведениях);

4) **Солнце**: слово *Солнце* встречается в 5 рассказах;

5) **Судьба**: лексема *Судьба* зафиксирована в 4 рассказах;

6) **Дьявол**: оним *Дьявол* используется в 3 рассказах, также встречается лексема *Мефисто*; всего 2 наименования в 4 произведениях;

7) **Мир**: слово *Мир* встречается в 2 рассказах, также используются онимы *Мироздание, Вселенная*; всего 3 наименования;

8) **Небо, Земля**: лексемы *Небо* и *Земля* зафиксированы в 3 рассказах;

9) **Природа**: оним *Природа* встречается в 2 рассказах;

10) **Смерть**: лексема *Смерть* используется в одном произведении, также встречается оним *Белая Невеста*; всего 2 наименования в 2 рассказах.

Таким образом, творческое осмысление идей и мотивов проявления духовного в материальном, всеобщей одушевленности бытия, неразрывной связи отдельной души с вселенским бесконечным процессом развития, бессмертия духа стало сквозным в художественном мире Бальмонта. Особая роль космических образов-символов в поэтическом мире Бальмонта (планетарные светила, звезды, мировые стихии) раскрывает взгляд художника на необъятность вечного бытия и разумность его устройства. Процесс перехода имен нарицательных в имена собственные в рассказах Бальмонта подчеркивает стремление человека достичь духовной связи с бесконечным Бытием, к которому он принадлежит как часть мира.

Примечательно, что в некоторых рассказах («Солнечное Дитя», «Дети») нет антропонимов, но наблюдается функционирование указанных выше имен нарицательных в качестве имен собственных.

В рассказах Бальмонта используется большое количество общеизвестных имен собственных. В первую очередь обращает на себя внимание употребление имен и фамилий авторов художественных произведений и их героев: *Боттичелли, Иоганн Шерр, Гете* («Воздушный путь»); *Мона Лиза, Джуиоконда* («Солнечное Дитя»); *С.С. Прокофьев* («Лунная гостья»); *Максимилиан Волошин, Райдер Хаггард* («Белая Невеста»); *Ибсен* («Почему идет снег»), *Пушкин, Лермонтов, Ломоносов, Державин, Гоголь, Диккенс, Шекспир*, («Ливерпуль»); *Байрон, Шекспир* («Ревность»).

Встречаем исторические и мифологические антропонимы: *Богородица, Пресвятая Дева* («Воздушный путь»); *Игнатий Лойола* (святой мученик) («Крик в ночи»); *Перпетуя* (святая мученица из Карфагена) («Почему идет снег»); *Клеопатра Египетская* («Простота»); *Ева, Адам* («На волчьей шубе»); *Святополк Окаянный* (Ревность); *Соломон, Иисус, Озирис* («Белая Невеста»). Представлены и связанные онимы: *Петр и Павел, Борис и Глеб*: «... одного звали Петром, другого – Павлом; отец так нарочно их назвал, чтобы иметь возможность всю жизнь потом, время от времени, именно в период зноя, говорить богохульные остроты» [1: 138]; «Этот Глеб, огромной силы и, будучи не лишен некоторого знакомства с отечественной историей – мы его развивали, – говорил, что хоть он и Глеб, а брат у него Борис – не знаю, был ли таковой, – но ежели к нему да явится Святополк Окаянный, так он этого Окаянного во как разделяет» [1: 123].

Имеется немалое количество названий литературных и других произведений искус-

ства: «Крейцерова соната» («Воздушный путь»); «Пиквикский клуб», Библия, стихотворения «Чернь» («Ливерпуль») и «Весь круг» («Почему идет снег»); индийская книга «Брамана» («Почему идет снег»); «Скифская сюита» («Лунная гостья»); «Преступление и наказание», («Ливерпуль»).

В своих автобиографических рассказах Бальмонт использует количество топонимов: *Черное море* («Ревность»); *Ливерпуль, Англия, Оксфорд, Кэмбридж, замок Варвик, Стратфорд, Эвон, Манчестер, Бирмингам, Лондон, Нижний Новгород* («Ливерпуль»); *Париж, Берлин, Россия, Петербург* («Солнечное Дитя»); *Лапландия, Самоа* («Почему идет снег»); *Париж, сад Трокадеро* («Лунная гостья»), пирамида Укмаль, храм *Дэйр-эль-Бахари, Брюссель, Париж, Атлантика, Индия, Египет, Мексика* («Белая Невеста»); *Москва* («Воздушный путь»).

Обращает на себя внимание соединение исторического имени и обычного. Так, в рассказе «Простота» есть героиня *Клеопатра Ильинична*: «*Наш сосед по имени, князь Ухтомский, человек манерный, не раз говаривал, что Клеопатра Египетская, конечно более знаменита, но наша Клеопатра Ильинична, бессомненно, более красива*» [1: 146].

Использование общеизвестных имен собственных позволяет Бальмонту передать в автобиографичных рассказах особенности собственной картины мира, уровень своей образованности, создать атмосферу происходящих в реальности событий. Представлено и употребление общеизвестных ономастических единиц в художественно-стилистической функции.

Упоминание фамилий русских поэтов является олицетворением четырех стихий – земли, воды, воздуха, огня: «*Иван Федосевич... когда находился в бессознательности, любил декламировать наизусть стихи Пушкина, Лермонтова, Ломоносова и Державина. "В природе четыре естества, – говаривал он, – а у нас, на Руси, четыре стихотворца. Ломоносов есть земля, без него быть мы не можем. Державин – вода, так журчит, словно как водопад. Пушкин – воздух, ветреник был. Лермонтов – огонь, не пишет, а прямо жжет стихом"*» [1: 139].

В рассказе «Ливерпуль» использование известных английских топонимов придает контексту ироничный оттенок: «*В разных городах побывал, попал в наш городок, снискавший прозвище русского Манчестера, построил исполинскую гостиницу и, должно быть, во внимание к славе нашего фабричного местечка, наименовал свою гостиницу "Ливерпуль"*» [1: 138]. После того, как сгоревшую гостиницу восстановили, появился новый топоним: «*И ныне там, где был Ливерпуль, победоносно существует "Бирмингам"*» [1: 146].

Название стихотворения «Чернь» в рассказе «Ливерпуль» позволяет понять отношение персонажа к окружающим его людям: «*... если случался базарный день, он показывал на мужиков, топливших на площади, и декламировал стихотворение "Чернь"*» [1: 139]. В рассказе «Белая Невеста» известное имя собственное создает определенный ассоциативный круг, выражает отношение автора к предмету речи: «*Вилла, в которой я проводил лето вместе с моей женой, девочкой и подругой моей жены, находилась у самого Моря, в пустынном месте, и называлась невучим именем "Ave Maria"*»; «*Я смотрел на уходящую виллу и в первый раз подумал с пронзительной ясностью, что её название "Ave Maria" – слова молитвы. Мне это показалось вещим и прощальным*» [1: 188]. В рассказе «Ревность» синекдоха, построенная на использовании известных имен собственных, характеризует уровень образованности героев: «*Юноши мы были начитанные, что ни слово, то Байрон и Шекспир*» [1: 121].

Во многих случаях Бальмонт комментирует использование определенного онима. В рассказе «Ливерпуль» автор объясняет фамилию персонажа особенностями его характе-

ра: *«Принадлежала гостиница довольно изумительному человеку, но с именем обыкновенным – Иван Федосеич Резин, а об её возникновении весьма были темные слухи, и сказывали у нас в городе, под шумок, что к Ивану Федосеичу вполне пристала его фамилия»* [1: 137]. Та же ситуация наблюдается с антропонимом и зоонимом в рассказах «Почему идет снег» и «Белая Невеста»: *«Родственница хозяйки, тихая и кроткая молодая женщина русалочьего лица. Её, за любовь к молчанию и невмешательству, дети прозвали Ирина Молчальница, чем она не была недовольна, а скорее обласкана»* [1: 167]; *«Лошадь, которая была в упряжи, прозывалась, за вздорный нрав, Козлом»* [1: 179].

Таким образом, ономастическое пространство автобиографичных рассказов К. Д. Бальмонта непосредственно связано с реальной действительностью. В то же время оно является одним из способов выявления авторской модальности, так как в художественном тексте имя собственное, а в прозе Бальмонта и выступающее в его функции имя нарицательное, приобретает различного рода коннотации. Онимы включаются в семантико-стилистическую систему автора, специфическое использование их становится выразительным элементом стиля. Выявление специфики ономастического пространства прозы Бальмонтаосознание – шаг к постижению эстетической функции отдельных произведений и идиостиля писателя в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Где мой дом: Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма / Сост. В. Крейд. – М.: Республика, 1992. – 448 с.

УДК 821.161.2-3 Гоголь

*Сквіра Н. М.
(Київ, Україна)*

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПРЕДМЕТНОГО СВІТУ У ДРУГОМУ ТОМІ «МЕРТВИХ ДУШ» МИКОЛИ ГОГОЛЯ

У статті аналізується інтер'єр помешкання героїв другого тому «Мертвих душ», досліджується їх матеріальний світ. Розкривається символічна природа таких деталей «поведінкового коду», як ляпас («оплеуха»), вживання їжі, хрипіння, шмаркання, пльовання, звернення на «ти».

В статье анализируется интерьер помещений героев второго тома «Мертвых душ», исследуется их вещественный мир. Раскрывается символическая природа таких деталей «поведенческого кода», как пощечина («оплеуха»), употребление пищи, храп, сморкание, плевание, обращения на «ты».

The interior of apartments of heroes of the second volume of «The Dead Souls» and their material world are analysed in the article. Symbolic nature of such details of «behaviour's code» as a slap in the face, using of meal, snoring, blowing, spitting, appealing on «you» is found out.

Предметний світ у поемі «Мертві душі» відзначається своєю багатоманітністю та символічністю. Як зауважує А. Воронський: «Ні в кого в світовій літературі, ніде, в тому числі й у Гоголя, немає такої величезної кількості речей і такої залежності від них людей, як у «Мертвих душах». Річ живе, діє, набуває людських рис, жестів, між тим як людина безжиттєва» [10: 651].

© Сквіра Н. М., 2008

Та незважаючи на цей виразний факт, вивченню предметного світу в поемі «Мертві душі» присвячено лише декілька досліджень, об'єктом яких є перший том поеми [1: 25]. Як зазначає у своїй статті С. Абрамович: «Теза про те, що предметний світ у Гоголя є «довіском» до світу людини, увійшла до нашої свідомості зі шкільної лави, як відлуння написаного в серйозних дослідженнях й переописаного в численних підручниках» [1: 110]. Про неабияку роль речі у творчому доробку Гоголя говорить і Ю. М. Черних: «...гоголівський предмет займає в літературі своє особливе місце. Відбір, вигляд і розміщення гоголівських речей породжують враження єдиного в своїй незвичайності світу. Гоголь використовує будь-який привід, щоб включити до свого опису річ» [25; 57].

Предмети у нашому розумінні відіграють роль своєрідних деталей, які, безумовно, необхідні для розуміння не тільки руху сюжету, а й розгадування тих символічних знаків-натяків, якими завуальована творчість Миколи Гоголя. Як відзначав Бехтер І.-Р.: «У всіх шедеврах ми можемо побачити, якою задушевною любов'ю оточена деталь, що виступає як рівна по відношенню навіть до центрального образу» [5: 376-377]. Не вдаючись до детального аналізу понять «деталь» і «подробиця», означимо своє робоче визначення «деталі» в широкому розумінні – як подробиці побуту, портрету, інтер'єру, жести, суб'єктивної реакції, дії і мовлення.

Стосовно ж функціонального навантаження деталі в жанрі роману XIX століття слушною є думка Ю. Лотмана: «У романі XIX століття деталь сюжетна... Та чи інша побутова деталь чи зчеплення обставин, підвищуючись до рівня сюжетного елементу, створює нові можливості розвитку подій» [18; 328]. Дослідник, між тим, далі зазначає, що «...елементи тексту – найменування предметів, дій, імена персонажів і т. п. – потрапляють в структуру даного сюжету, вже несучи тягар попередньої соціально-культурної та літературної семіотики. Вони не нейтральні й несуть пам'ять про ті тексти, в яких зустрічались в попередній традиції. Речі – соціокультурні знаки – виступають як механізми кодування, що відсікають одні сюжетні можливості та стимулюють інші. Кожна «річ» в тексті, кожна особа й ім'я, тобто все, що співвідноситься в культурній свідомості з певним значенням, таїть в собі в згорнутому вигляді спектр можливих сюжетних ходів» [18; 329]. Характерно, що такими «новими можливостями розвитку подій» є, в першу чергу, асоціації деталей з біблійними та створення письменником «сюжетних ходів», які насичені алюзіями, ремінісценціями, контамінаціями Святого Письма.

Про уважне ставлення Гоголя до кожної дрібниці свідчить не тільки їх багатоманітність та смислова наповненість на сторінках поеми, а і його власні висловлювання. Наприклад, високо оцінюючи творчість Пушкіна, Гоголь у статті «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» пише: «На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней» (підкреслено мною – Н.С.) [13; Т.7; 352]; у листі до О. М. Вільгорської від 14 травня 1846 року письменник висловлює своє прохання: «Говорите мне даже о том, о чем почти нечего сказать, и описывайте мне даже пустоту, вас окружающую: мне все нужно» (підкреслено мною – Н.С.) [13 (8: 235)]; у листі ж до А. О. Россега від 15 квітня 1847 року Гоголь порівнює деталі зі скарбом, який треба збирати: «Но дело в том, что обстоятельствами нужно пользоваться: Бог высypал вдруг целую грудку сокровищ, их нужно подбирать обеими руками. Если вы хотите сделать мне истинное добро, какое способен делать христианин, подбирайте для меня эти сокровища, где найдете. Что вам стоит понемногу, в виде журнала, записывать всякий день, хотя, положим, в таких словах: «Сегодня я услышал вот такое мнение; говорил его вот какой че-

ловец; жизни он следующей; характера следующего... Словом, не пропуская ничего того, что видит глаз, от вещей крупных до мелочей» (підкреслено мною – Н. С.) [13 (8: 269)].

У відгуках В. Белінського читаємо: «Я нітрохи не дивуюсь, так як дехто, що по Гоголь майстер робити все з нічого, що він уміє зацікавити читача пустими, зовсім незначними подробицями...» [2: 163]. У А. Белого зустрічаємо подібне зізнання: «Але Гоголь же як ніхто вживав багато зусиль на опорядження кожної деталі, кожної дрібниці. Нема в його тексті жодної випадкової подробиці, жодної даремно виголошеної персонажами репліки» [4: 94].

Аналізуючи другий том «Мертвих душ», вважаємо за необхідне виділити такі найбільш зримі символічні **деталі «поведінкового коду» персонажів**: ляпаса (оплеухи), вживання їжі, хропіння, шмаркання, плювання, звернення на «ти», які дозволять дати ширшу і повнішу характеристику героїв, зрозуміти їх «поведінковий код» та співвіднести його зі словом Святого Письма. **Другу групу** формує **інтер'єр помешкання героїв та їх матеріальний світ**.

За М. Храпченком: «Геніальна сила портретних зображень, створених Гоголем, заключаються в тому, що портрет для нього є ключем до внутрішнього світу героїв... Намагаючись випукло намалювати діючих осіб поеми, зробити так, щоб вони запам'ятовувались, Гоголь майстерно витворює зовнішні риси героя, його жести, манеру поведінки» [24: 445]. Звичайно, читаючи останні сторінки другого тому поеми, в пам'яті залишається епізод вимовлення Чичиковим свободи у князя та відверту реакцію останнього: «Ваше сиятельство, не сойду с места, покада не получу милости», говорил Чичиков, не выпуская, сжимая сапог князя к груди и проехавшись, вместе с ногой, по полу во фраке наваринского пламени и дыма. «Подите, говорю вам», говорил он (князь – Н. С.) с тем неизъяснимым чувством отвращения, какое чувствует человек при виде безобразнейшего насекомого, которого нет духу раздавить ногой. Он встряхнул так, что Чичиков почувствовал удар сапога в нос, губы и округленный подбородок (підкреслено мною – Н. С.), но не выпустил сапога и еще с большей силой держал его в своих объятиях» [13 (7: 109)].

Згадаймо біблійні настанови та ситуації, пов'язані з «ляпасом» («оплеухою»): «Ударившему тебя по щеке подставь и другую...» [Лук. 6: 29], епізод з Ісусом Христом: «другие же ударили Его по ланитам и говорили: прореки нам, Христос, кто ударил Тебя?» [Мат. 26: 68] або «Когда Он (Ісус – Н.С.) сказал это, один из служителей, стоявший близко, ударил Иисуса по щеке, сказав: так отвечаешь Ты первосвященнику? Иисус отвечал ему: если Я сказал худо, покажи, что худо; а если хорошо, что ты бьешь Меня?» [Іоан. 18: 22-24]. Як бачимо, наведені біблійні сюжети об'єднують такі елементи: 1) жертвою виступає Ісус Христос; 2) метафоричний образ тяжкої образи передбачає смиренність, незлобивість, відсутність помсти кривдників. Чичиков теж отримувє ляпаса, але не протиставляється (пор. заповідь Нагорної проповіді «...не противься злу»; «Не будь побежден злом, но побеждай зло добром» [Рим. 12: 21]).

Для кращого розуміння сенсу епізоду, на нашу думку, доцільно проаналізувати листування М. Гоголя та С. Шевирьова, в якому безпосередньо фігурує поняття «оплеуха». Наприклад, М. Гоголь, аргументуючи своє ставлення до М. Погодіна, у листі до Шевирьова С. П. від 30 січня 1847 року пише так: «Иных людей не заставишь до тех пор развязать как следует язык, покада не рассердишь. К тому же я угощал его тем же, чем угощаю себя ежедневно и чем желал бы, чтобы потчевали меня почаще другие» [21 (2: 341)]. С. Шевирьов, коментуючи поведінку Гоголя (після опублікування Гоголевого портрету Погодіним), пише: «Ты говоришь, что полезно бывает человеку получить публичную оплеуху: полезно тому, кто ее с смирением примет (так и принял Погодин), но

каково тому, кто дает? Кто же из нас вправе дать ее, когда сам Иисус Христос не бросил камня в грешницу (підкреслено мною – Н. С.)? Мы, говорящие о церкви и православии, должны вести себя во всем святее и чище для того, чтобы вместе с собою не подвергнуть оговору церковь и православие... Судя по книге твоей, ты находишься в состоянии переходном. Разум твой убежден в истине нашей церкви и православия, но воля твоя заражена современною болезнью – болезнью личности, и ты действительно скорее как римский католик, а не как православный... Второе издание твоей книги я приму на себя на том только условии, чтобы уничтожено было то, что ты сказал о Погодине. В противном случае отказываюсь. Я не хочу, чтобы через мои руки проходила оплеуха человеку, которого я люблю и уважаю, несмотря на его недостатки (підкреслено мною – Н. С.)... Ты же говоришь в одном из писем: исправляй их прежде в самом себе. Нерящество в слоге и в изданиях прощительнее, чем нерящество душевное, протекающее в нас от неограниченного самолюбия. За первое отвечаем мы только публике и вредим им только самим себе; за второе отвечаем Богу» [21 (2: 344)].

С. П. Шеви́ров пише Гоголю від 20 лютого 1847 року: «Оплеуха Погодину случилась как-то сама собою, так что, уверяю честным моим словом, я даже сам не знаю, в какой степени я в ней виноват, и ожидаю еще формального обвиненья; целой половины наших грехов мы не видим, а потому и нужно, чтобы другие нам помогали, указывая их вполне. Знаю я только то, что я обрадовался тому, что эта оплеуха случилась, хотя вначале было испугался. С этих пор любовь к Погодину, которую говорю тебе неліцемерно, я хотел насильно приобрести, вошла вдруг сама собою в мою душу (підкреслено мною – Н. С.), – любовь, которой я никогда прежде к нему не имел в полной степени» [21 (2: 348)]. Аналізуючи листування, слід відзначити декілька важливих моментів стосовно тлумачення «оплеухи»:

- «оплеуха», за Гоголем, необхідна: бо допомагає побачити власні недоліки («целой половины наших грехов мы не видим, а потому и нужно, чтобы другие нам помогали, указывая их вполне»);
- користь від «оплеухи» буває в тому випадку, коли вона приймається зі смирення («Ты говоришь, что полезно бывает человеку получить публичную оплеуху: полезно тому, кто ее с смирением примет...»);
- принциповим є поставлене питання Шеви́ровим про того, хто має право давати «оплеухи». Самоправний жест Гоголя (як і князя з другого тому поеми) у цьому випадку «гіперболізується», адже за біблійним сказанням, навіть Ісус Христос не вдавався до осудження чужих гріхів: «кто из вас без греха, первый брось на нее камень... Иисус сказал ей: женщина! Где твои обвинители? Она отвечала: никто, Господи. Иисус сказал ей: и Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши» [Іоан. 8: 7, 10-11].

Деталь «оплеухи» можна тлумачити і за допомогою статті «Світле Воскресіння», в якій Гоголь немов би використав своєрідний попередній коментар до епізоду про вигнання князем Чичикова. Назва даної статті асоціюється з Судним днем для Чичикова: «Как бы, казалось, девятнадцатый век должен был радостно воспринимать этот день... Но на этом-то самом дне, как на пробном камне, видишь, как бледны все его христианские стремления и как все они в одних только мечтах и мыслях, а не в деле. И если, в самом деле, придется ему **(порівнюємо з князем у другому тому поеми – Н. С.)** обнять в этот день своего брата, как брата – он его не обнимет. Все человечество готов он обнять, как брата, а брата не обнимет... Отделись от этого человечества один, страждущий видней других тяжелыми язвами своих душевных недостатков, больше всех других требующий сострадания к себе, – он оттолкнет его и не обнимет... Вот какого рода объятье всему

человечеству дает человек нынешнего века, и часто именно тот самый, который думает о себе, что он истинный человеколюбец и совершенный христианин (підкреслено мною – Н.С.)!.. Все разом и вдруг им позабыто: позабыто, что, может быть, затем именно окружили его презренные и подлые люди, чтобы, взглянувши на них, взглянул он на себя и поискал бы в себе того же самого, чого так испугался в других... Позабыто им то, что, может оттого развелось так много подлых и презренных людей, что сурово и бесчеловечно их оттолкнули лучшие и прекраснейшие люди и тем заставили пуше ожесточиться... Бог весть, может быть, иной совсем был не рожден бесчестным человеком; может быть, *бедная душа его, бессильная сражаться с соблазнами, просила и молила о помощи и готова была облобызать руки и ноги того, кто, подвижнутый жалостью душевной, поддержал ее на краю пропасти. Может быть, одной капли любви к нему было достаточно для того, чтобы возвратит его на прямой путь* (курсив мій – Н.С.)» [13: (8: 411)]. Отже, Гоголь немов підводить читача до думки про те, що навіть найвища людина країни не є безгрішною, бо, в першу чергу, порушує заповідь любові до ближнього свого та настанови про пробачення інших («...прошайте, и прощены будете» [Лук. 6: 37]). Разом з цим Гоголь, ще раз підкреслюючи значення любові у стосунках між людьми, піднімає й психологічну за своєю мотивацією проблему підтримки «ближнього свого» – закомплексованої, гинучої особистості через недооцінку та байдужість вищого суспільства.

Ще одна деталь, яка неодмінно запам'ятовується при читанні – опис поміщика Петуха і, зокрема, його пристрасть до їжі: «Хозяин заказывал повару, под видом раннего завтрака, на завтрашний день решительный обед. И как заказывал! У мертвого родился бы аппетит. «Да кулебяку сделай на четыре угла», говорил он с присасываньем и забирая к себе дух. «В один угол положи ты мне щеки осетра да визиги, в другой гречневой кашицы, да грибочков с лучком, да молоко сладких, да мозгов, да еще чего знаешь там этакого, какого-нибудь там того...» [13 (7: 56)]. На думку Ю. Манна, деталям їжі та пиття належить «центральне місце серед образів фізичного, природного життя» [19: 139]. «У Петуха, – означає дослідник, – пристрасть до їжі й пригосання функціонує як самозаводний механізм». Далі ж автор пише: «Якими переживаннями супроводжуються ці дії («хлібосољство перетворюється в вид тероризування»), залишається нерозкритим. Що він при цьому думає і чи думає взагалі – невідомо...» [19: 143]. У деталі їжі, за Манном, фіксується логічний абсурд. Спробуємо аргументувати «хлібосољство» Петуха за допомогою звернення до біблійного слова, до православних традицій гостювання, до міфологічних джерел.

За біблійним вченням, перенасичення їжею постає як язичницький атрибут («Ибо довольно, что вы в прошедшее время жизни поступали по воле языческой, предаваясь нечистотам, похотям, пьянству, излишеству в пище и питии...» [1Пет. 4: 3]), як вказівка на гріховність душі («Господи! Кто это? Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам. И, обмакнув кусок хлеба, подал Иуде Симонову Искариоту» [Иоан. 13: 26]), як бездуховне існування («Пища для чрева, и чрево для пищи; но Бог уничтожит и то и другое» [1 Кор. 6: 13]), бо їжа не наближує нас до Бога [1 Кор. 8: 8; Рим. 14: 17]. У Біблійній Енциклопедії Брокгауза зазначено, що «... їжа означає легковажне, безтурботне існування [Бут. 39: 6] та марну упевненість [Лук. 12: 19; 17: 27] або повне занурення в задоволення [с. 22: 13; 1Кор 15: 32]» [7]. Існування ж Петуха теж можна вважати легковажним, безтурботним і навіть уподібнювати до язичницького, бездуховного існування.

Цікавим, на нашу думку, є той факт, що метафоричний образ їжі використовується в Новому Завіті на прикладі настанов саме апостолу Петру: «... Петр около шестого часа взшел на верх дома помолиться. И почувствовал голод, и хотел есть. Между тем, как

приготовляли, он пришел в исступление и видит отверстие небо и сходящий к нему некоторый сосуд, как бы большое полотно, привязанное за четыре угла и опускаемое на землю; в нем находились всякие четвероногие земне, звери, пресмыкающиеся и птицы небесные. И был глас к нему: встань, Петр, заколи и ешь. Но Петр сказал: нет, Господи, я никогда не ел ничего скверного или нечистого. Тогда в другой раз был глас к нему: что Бог очистил, того не почитай нечистым. Это было трижды; и сосуд опять поднялся на небо» [Дея. 10: 10-16]. Нижче розповідається про те, що Петро зустрічає трьох людей, посланих йому Духом, і розтлумачує своє видіння так: «...мне Бог открыл, чтобы я не почитал ни одного человека скверным или нечистым» [Дея. 10: 28]. Очевидну метафоризацію «наповненої посудини» слід тлумачити як критерій для заборони осудження людини. Гоголь у даному разі лише демонструє негативну рису Петуха, яка стоїть на заваді до нового життя.

При аналізі семантики деталі «їжа» варто звернутися й до тогочасних православних звичаїв, наприклад, до традицій відзначення «престольного празника» (святкується в честь святого, ім'я якого присвоєно церкві). Гостинність Петра Петуха у даному разі можна асоціювати з обрядом гостювання, наприклад, за номінативною асоціацією – в Петрів день. «Багате пригощання – відмінна риса святкового застілля в кожному селянському будинку», – зазначає Л. А. Тульцева. Дослідниця наводить приклади застілля в Костромській, Псковській, Рязанській областях. Наприклад: «У середині ХІХ століття в Зарайському Рязанської губ. За святковим обідом з приводу «престольного празника» можна було побачити всі наїдки, отримані від селянської праці. Подавали солонину, свинину, шинку або яловичину з хрінном, студень із свинних чи яловичих ніг, щі з свининою, яловичиною чи солониною, лапшу жирову чи молочну, кашу круту пшоняну, кашу молочну, жарену баранину, свинину чи яловичину, розмазну з маслом чи з молоком; киселі – «мудрой» з житніх круп, який їдять з молоком, овсяний и пр. Перед обідом гостям підносять по склянці вина, перед шами – другу, перед кашею – третю, перед печенею – четверту і т. д...» [22: 147].

«Гіпертрофоване багатство бенкетного столу мимохідь приковує увагу. Їжі й напоїв занадто багато... Бенкетна трапеза «престольного празника» – трапеза землеробів, які дякують Богу, Богородиці й святым угодникам за багатство на столі й присвячують цю трапезу Богу, Богородиці і всім святым угодникам. В багатстві бенкетного столу зі своїм ритуалом *яденія* («един», «ества») і церемонією багаточисленних *подач* і *перемін* закладений сакральньо-магічний смисл: багатство повинно передатися, провокувати, сприяти такому ж і навіть більшому багатству наступних свят» [22: 149]. Відзначимо, що можливо Гоголь знав подібні звичаї і творчо вводив їх у сюжет другого тому «Мертвих душ». Хоча в творі Петух не є землеробом і не рахується з вищими силами за їх багаті дари.

Біблійно-міфологічне трактування «їжі» зводиться до опозиційних елементів минулого й нового («смерті й нового стану»): «Їжа в міфах пов'язана зі всіма трьома елементами комплексу смерть – родючість – життя й жертвопринесення, в якому містерія смерті, загибелі шляхом розчленування, розділення частин, роздрібнення повинна викликати стан плодючого багатства й життєвого розквіту. Не випадково їжа виступає як відзначена на рубежі будь-яких двох часових циклів, тобто на порозі нового невідомого стану (підкреслено мною – Н. С.) [вечірня трапеза типу агап (вечірньої любові) у ранніх християн або суботне преломлення хліба у євреїв, або щорічне святкування на сходженні старого й нового року, чи пасхальні вироби з тіста й ритуальні страви з м'яса і птиці як пере-

житок]» [20: 427]. Згідно з таким тлумаченням, можливо, їжа і є тим самим рубежем, який повинен подолати Петух для того, щоб повністю «переродитися» і розпочати нове життя. Після вживання їжі обов'язковим заняттям героя є сон, що підкреслюється Гоголем деталлю **хрюпіння**: «Хозяин как сел в свое какое-то четырехместное, так тут же и заснул. Тучная собственность его, превратившись в кузнечный мех, стала издавать, через открытый рот и носовые продухи, такие звуки, какие редко приходят в голову и нового сочинителя: и барабан, и флейта, и какой-то отрывистый гул, точный собачий лай» [13 (7: 53)]. Як вірно зазначає Ю. Манн: «Це, здається, вершина звукових ефектів, розрахованих, крім побутової й фізіологічної деталізації... ще й на пробудження враження хаосу, враження «кутерьмы, сутолоки, сбивчивости» [19: 139].

«Деталь Гоголя зрима, матеріальна. Переважно вона виражена в дії, в жесті», – пише Є. Добін [16: 23]. Такими деталями дії у другому томі «Мертвих душ» можна вважати пльовання Костанжогло, звернення на «ти» тощо.

Наведемо епізоди з твору, де зустрічається деталь «пльовання». Наприклад, Чичиков у розмові з Тентетніковим говорить так: «Если уж избрана цель, уж нужно идти напролом. Что глядеть на то, что человек плюется! Человек всегда плюется: он так уж создан. Да вы не отыщите теперь во всем свете такого, который бы не плевался» [13 (7: 34)]. Решта ж випадків, де зустрічається названа деталь, відносяться до образу Костанжогло («Хороши политические экономы. Дурак на дураке сидит и дураком погоняет. Дальше своего глупого носа не видит. Осел, а еще взлезет на кафедру, наденет очки... Дурачье!») И во гневе он плюнул» [13 (7: 69)]; «Но бросать деньги на ветер я не стану. Уж пусть меня в этом извинят! Чорт побери, он затекает там какой-нибудь обед любовнице, или на сумасшедшую ногу убирает мебелью дом, или с распутницей в маскарад, – юбилей там какой-нибудь в память того, что он даром прожил на свете, – а ему давай деньги взаймы». Здесь Костанжогло плюнул и чуть-чуть не выговорил несколько неприличных и бранных слов в присутствии супруги» [13 (7: 65)]; до роздумів героя про Хлобуєва: «Сам возьми в руку заступ, жену, детей, дворно заставь; безделица! Умри, скотина, на работе. Умрешь, по крайней мере, исполняя долг, а не то, обожравшись, – свиньей за обедом». Сказавши это, плюнул Костанжогло, и желчное расположение осенило сумрачным облаком его чело» [13 (7: 81)]. Уживана Гоголем чотири рази деталь «пльовання» наводить на роздуми стосовно не випадковості її вживання.

«Плювати в людину [Чис. 12: 14; Втор. 25: 9; Ис. 50: 6; Мк 14: 65; 15:19] чи плювати перед нею [Іов. 30: 10] вважалося тяжкою образою й приниженням, – зазначено в Біблійній Енциклопедії Брокгауза [7]. Характерно, що Костанжогло «плюється» лише у випадку гніву, при цьому пльовання немов заміщує роздратування. Отож, Гоголь за допомогою використання такої деталі допомагає читачеві виявити таку рису Костанжогло як гнів, роздратування. Гнів же, за біблійним тлумаченням, може бути як гріховним, так і безгрішним залежно від його причини, цілі та ступеню: «Гнів благочестивих людей означає їх крайню відразу й обурення через гріх. В цьому сенсі праведники можуть гніватися й не грішити» [6: 146]. Таким чином, читачеві доводиться визначитися самому у адекватності поведінки Костанжогло. Чичиков, як бачимо, вважає, що гнів є постійною рисою і притаманний кожній людині (пор. його висловлювання «Что глядеть на то, что человек плюется! Человек всегда плюется: он так уж создан. Да вы не отыщите теперь во всем свете такого, который бы не плевался» [13 (7: 34)]).

Ще однією деталлю – шмаркання – відзначений образ Чичикова: «В заключение же речи высморкался он в белый батистовый платок так громко, как Андрей Иванович еще и не слыхивал. Подчас попадаетея в оркестре такая пройдоха-труба, которая когда хватит,

то кажется, что крикнуло не в оркестре, но в собственном ухе» [13 (7: 27-28)].

«У другому тому поеми шмаркання Чичикова стає предметом спеціального опису, – пише Ю. Манн. – Комічний ефект тут не тільки в контрасті обох планів порівняння (з одного боку, акт рефлекторного життя персонажа, з іншого – духовна діяльність, мистецтво), але і в перебої *всередині* цих планів. Шмаркання Чичикова подібне витівці «прійдохи-труби», яка виступає з оркестру, загального, узгодженого гармонійного звучання. Це звучання порушення гармонії, наочний дисонанс» [19: 257].

Саме в посланнях апостола Павла, який асоціюється з Павлом Чичиковим [15] сформульована ідея Воскресіння, яка, звичайно, ототожнюється з головним задумом твору Гоголя: «... вдруг в мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся» [1 Кор. 15: 52]. В Одкровенні Іоанна Богослова «семь ангелов, имеющие семь труб, приготовлялись трубить» [Отк. 8: 6] – порівняймо апокаліптичні мотиви або [1 Кор. 15: 52, 1 Фес. 4: 16, Чис. 9: 10; Ис. 27: 13]. «Чичиков видає носом трубний глас, який, як ми пам'ятаємо з Біблії, сповіщає про свободу поселенцям [Лев. 25] і Страшний Суд», – відзначає М. Вайскопф [8: 391].

Досліджуючи причину сварки Бетрищева та Тентетнікова (величання останнього на «ти»), В. Глянец пише: «С у цьому «тиканні» вищого нижчим і релігійний аспект. У св. Євангеліста Матвія [Мат. 5: 22] Христос говорить мученикам: «А Я говорю вам, что всякий гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду; кто же скажет брату своему: «рака», подлежит синедрину...»...Св. Іоанн Златоуст так пояснює це місце: «Слово – *рака* не составляет большой обиды; оно выражает только некоторое презрение или неуважение со стороны того, кто его произносит. Подобно тому как мы, приказывая что-нибудь слугам и другим низкого состояния людям, говорим: пойд *ты* туда, скажи *ты* тому-то; так точно и говорящие сирским языком употребляют слово – *рака* вместо слова – *ты*. Но человеколюбивый Бог, чтобы предотвратить большие обиды, хочет прекратить и самые малые, повелевая нам во взаимном обращении соблюдать приличие и надлежащее друг к другу уважение» [12: 195].

Показово, що в другому тому немає такого нагромадження речей, як у першій частині поеми. Та все ж речі, які використовує письменник для опису інтер'єру героїв, є досить важливим елементом характеристики їх окремих рис, смаків, духовних запитів.

Інтер'єр, як відомо, це «опис внутрішнього убрання приміщень, які характеризують епоху, країну, соціальний статус, його смаки» [17: 309]. В Українській Літературній Енциклопедії читаємо: «Інтер'єр (фр. *interieur* – внутрішній) у художньому творі – вид опису, змалювання внутрішніх приміщень (їх вигляду, предметів, які там знаходяться) у зв'язку із зображенням умов життя і побуту персонажів. Інтер'єр конкретизує місце подій, допомагає окреслити смаки персонажа, його соціальне становище, духовні запити, професію, особливості вдачі» [23 (2: 323)].

Наприклад, неважко помітити, що інтер'єр будинку Тентетнікова після розчарування героя в коханні відтілює настрій і бездіяльність хазяїна: «В доме завелась гадость и беспорядок. Половая щетка оставалась по целому дню посреди комнаты вместе с сором. Панталоны заходили даже в гостиную. На щеголеватом столе перед диваном лежали засаленные подтяжки, точно как угощение гостю» [13 (7: 25)]. Кімната героя – його психологічний профіль, адже вона досить красномовно розповідає про спосіб його життя.

У будинку Костанжогло інтер'єр вводить з іншою метою – показати, що герой – володар угіддя, а не будинку: «Комнаты все просты, даже пусты: ни фресков, ни картин, ни бронз, ни цветов, ни этажерок с фарфором, ни даже книг. Словом, все показывало, что главная жизнь существа, здесь обитавшего, проходила вовсе не в четырех стенах

комнаты, но в поле...» [13 (7: 59)], а також підкреслити мудрість героя, його добродушність: «Так и Чичиково заметилось все в тот вечер: и эта милая, неприхотливо убранная комнатка, и добродушное выражение, воцарившееся в лице умного хозяина, но даже и рисунок обоев комнаты...» [13 (7: 74)]. Натомість дружина Костанжогло займається домогосподарством, і це також стає очевидним з опису інтер'єру: «В комнатах мог только заметить Чичиков следы женского домоводства. На столах и стульях были наставлены чистые липовые доски и на них лепестки каких-то цветков, приготовленные к сушке» [13 (7: 59)] (пор. «Мудрая жена устроит дом свой...» [Пр. 14: 1]). «Атмосфера» будинку немов передусє подальшому розкриттю сутності самого героя.

Будинок Хлобуєва відображає реальний стан справ персонажа: «Вошедши в комнаты дома, они были поражены как бы смещением нищеты с блестящими безделушками позднейшей роскоши. Какой-то Шекспир сидел на чернильнице; на столе лежала щегольская ручка слоновой кости для почесывания себе самому спины» [13 (7: 84)]. Специфіка інтер'єру у тому, що він демонструє шлях від опису кімнат героя до змін у його житті, до характеристики самого героя – з його минулим і сучасним, поглядами на життя (ручка слонової кістки для почісування спини – як символ лінивого, байдужого способу життя).

Без сумніву слід погодитися з В. Галановим у тому, що «речі стають відбиттям душевного життя людини незалежно від того, чи присутня вона сама в цей момент поруч» [11: 280]. У інтер'єрі будинків героїв є величезна кількість речей – як однозначних, так і концептуально важливих. Досить своєрідною і виразною річчю, яка зустрічається практично у будинку кожного героя є книга. Цікаво, що Гоголь не просто доповнює інтер'єр цією річчю, але й демонструє відношення героїв до книги, пропонує своє бачення її ролі та функції.

Біблійна символіка значення «книга» зводиться до Книги життя, в якій відзначаються діла кожного: «И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих пред Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими» [Отк. 20: 12]. Книга для Тентенікова, підкреслюючи його непостійну натуру, невизначеність, символізує об'єкт зміни заняття: «Изгрызалось перо, являлись на бумаге рисунки, и потом все это отодвигалось на сторону, бралась наместо того в руки книга (підкреслено мною – Н. С.) и уже не выпускалась до самого обеда. Книга эта читалась вместе с супом, соусом, жарким и даже с пирожным, так что иные блюда оттого стыли, а другие принимались вовсе нетронутыми» [13 (7: 11)]. Чичиков, відгукуючись «с похвалой о книгах вообще», вважає, що вони «спасают от праздности человека» [13 (7: 29)]. «Живою» ж книгою, «другою наукою» герой називає подорожі та «коловорот людей» [13 (7: 54)] і переймається цим більше за читання, бо, як відомо з тексту, «до сих пор еще «Графини Лавальер» не прочел: все нет времени» [13 (7: 63)]. Відзначимо, що слід досить обережно сприймати запитання В. Глянца у його дослідженні «Гоголь і Апокаліпсис»: «Можливо, не випадково возить з собою Павло Иванович розрізаний том «Герцогини Лавальер», твір пані Жанліс? Герцогиня, що була фавориткою Людовіка XIV, закінчила свої дні в монастирі кармеліток. Чи не натяк тут? Чи це не протягнута Павлу Ивановичу автором рятівна рука? Вже коли француженка й притому герцогиня «уходит на покаяние», що ж залишається робити російській людині?..» [12: 269]. Беручи до уваги численну кількість досліджень з питання про чернецтво Гоголя, зауважимо, що на нашу думку, істинним спасінням для нього було віднайдення ключа до розв'язання колізії між релігією та мистецтвом, а не намір оточити себе стінами монастиря.

I. Вишнеvsька схильна ототожнювати другий том «Мертвих душ» Гоголя і другий том

роману Чичикова, вбачаючи їх смислове навантаження в наявності «рецептів переродження»: «Цікаво, що Чичиков, який розмістився на деякий час в будинку Тентетнікова, серед знайомих читачеві речей, вийняв ще «календарь и два какие-то романа, оба вторые тома». Якийсь «другой том» возить з собою Чичиков, але все не може прочитати, так і не прочитає до кінця розповіді, так і не дізнається, яких заходів пропонував вжити автор для його виправлення» [9: 215]. Уточнимо, що незважаючи на значно меншу кількість розділів другого тому «Мертвих душ» неважко помітити, що саме за допомогою виявлення і розкриття афери Чичикова (свосвідної «публічної оплеухи»), за допомогою мудрих настанов Муразова Чичиков у кінці другого тому схильний розпочати нове життя. Інша справа, яка вже стосується ненаписаного третього тому – чи вдалося зробити йому та Плюшкіну такий складний крок, чи «заохотили» (за словами Гоголя) інші герої «переродження».

Використовуючи деталь книги, Гоголь піднімає питання про об'єкт читання. Наприклад, описуючи департамент, де працював Тентетніков, Гоголь порівнює робітників з пустотливими учнями, які захоплюються безглуздим читанням: «Сидевшие вокруг господы показались ему так похожими на учеников. К довершению сходства, иные из них читали глупый переводный роман, засунув его в большие листы разбираемого дела, как бы занимались самым делом...» [13 (7: 15-16)]. Кошкаръов мріє про те, щоб «мужик его деревни, идя за плугом, будет в то же время читать книгу о громовых отводах Франклина, или Виргилиевы Георгики, или Химическое исследование почв» [13 (7: 63)]. У самого ж Кошкаръова «книги по всем частям: по части лесоводства, скотоводства, свиноводства, садоводства...» [13 (7: 65)] Але, як зазначає Гоголь: «Что ни разворачивал Чичиков книгу, на всякой странице: проявление, развитие, абстракт, замкнутость и сомкнутость, и чорт знает, чего там не было» [13 (7: 65)]. Такого роду ситуація співвідноситься зі словами Еклезіяста-проповідника: «Слова мудрых – как иглы и как вбитые гвозди, и составители их – от единого пастыря. А что сверх всего этого, сын мой, того берегись: составлять много книг – конца не будет, и много читать – утомительно для тела» [Еккл. 12: 11-12].

Іншого плану книги, автор яких отримав дар творчості від Бога, повинні бути, на думку Гоголя, об'єктом для читання: «...в уютной комнатке, при скромных стеариновых свечках, под шумок самовара, ведется согревающий и сердце и душу разговор, читается светлая страница вдохновенного русского поэта, какими наградила бог свою Россию (підкреслено мною – Н. С.)... « [13 (7: 16)]. Ще одним критерієм книги, за Гоголем, є її дидактичний зміст: «Бывали такие подчас тяжелые времена, что другой давно бы на его месте (Хлобуева – Н.С.) повесился или застрелился; но его спасло религиозное настроение, которое странным образом совмещалось в нем с беспутною его жизнью. В эти горькие минуты читал он жития страдальцев и тружеников, воспитывавших дух свой быть превыше несчастий» (підкреслено мною – Н. С.) [13 (7: 88)]. Ще переконливіше про об'єкт читання – а саме, Біблію, літописів, світової класичної літератури і роль цього заняття – наголошує Гоголь у ранній редакції другого тому «Мертвих душ»: «Нет, если нет дела, он (правитель канцелярии – Н. С.) может читать полезную книгу и пусть это будет его ученый кабинет. Пусть хоть здесь прочтутся те книги, которые делают человека степенным, рассудительным, готовят из него будущего государственного мужа и сына земли своей. С завтрашнего же дня будет доставлено от меня во все отделения присутствия по экземпляру библии, по экземпляру русских летописей и три-четыре классика, первых всемирных поэтов, верных летописцев человеческой жизни... В последнее время головы всех так выветрились от этих модных водевилей, от этого пустого чтенья минутных романов, извращающих на изнанку жизнь, мысли, мнения и понятия, что, право, пора прочесть то, что прежде всего следует. К стыду у нас, может быть, едва

отыщется человек, который бы прочел Библию, тогда как эта книга затем, чтобы читаться вечно, не в каком-либо религиозном отношении, нет, из любопытства, как памятник народа, всех превзошедшего в мудрости, поэзии, законодательстве, которую и неверующие, и язычники считают высшим созданием ума, учителем жизни и мудрости»(підкреслено мною – Н. С.) [13 (7: 278-279)].

Своєрідна узагальнююча оцінка тогочасного читацького попиту лунає з вуст Костанжогло: «Ведь как теперь, в это время, весь свет поглупел, так вы не можете себе представить. Что пишут теперь эти шелкоперы! Пустит какой-нибудь молокосос книжку, и так вот все и бросятся на нее» [13 (7: 69)].

Таким чином, деталь **книги** використана Гоголем не тільки для характеристики духовного світу персонажів, а й для реалізації головного задуму поеми «Мертві душі» – запропонувати об'єкт читання, який, на думку письменника буде сприяти духовному відродженню суспільства (пор. «блаженны слыщащие слово Божие и соблюдающие его» [Лук. 11: 28]).

Окрему «предметну» групу складають речі головного героя поеми – Чичикова. На думку М. Епштейна: «...чим значніше місце персонажа в літературі, тим більшого значення набуває кожна деталь в образі цього персонажа» [27: 135]. Недаремно Гоголь висвітлює «предметний світ» Чичикова вже в першому розділі другого тому, одразу ж при його першому візиті до Тентетнікова: «На этом угольном столе поместилось вынутое из чемодана платье, а именно: панталоны под фрак, панталоны новые, панталоны серенькие, два бархатных жилета и два атласных, сертук. Все это разместилось один на другом и прикрылось носовым шелковым платком. В другом углу, между дверью и окном, выстроились рядком сапоги: одни не совсем новые, лакированные полусапожки и спальные. Они также стыдливо занавесились шелковым носовым платком, – так, как бы их там совсем не было. На письменном столе точас же в большом порядке разместились: шкатулка, банка с одеколоном, календарь и два какие-то романа, оба вторые тома... Чемодан по опростанью его, был тоже подсунут под кровать. Сабля, ездившая по дорогам для внушения страха вора́м, поместилась повиснувши тоже в спальне на гвозде, недалеко от кровати. Все приняло вид чистоты и опрятности необыкновенной» [13: (7: 29)].

Показово, що промовистими речами, які оточують Чичикова є: шабля, календар, шкатулка, тютюнниця, носовичок, одяг.

Як справедливо зазначає С. Абрамович, «речі, що оточують Чичикова, від початку символічні, як оте колесо його возика, про яке балакають на початку розвитку подій мужички, що виконують роль античного хору: доїде до Петербургу чи не доїде?» [1: 111-112]. Проаналізуємо деякі з них.

Наприклад, шабля (вперше згадується в кінці першого тому поеми, і при описі речей героя у другому тому). Про цю деталь А. Гольденберг пише: «В контексті обрядових асоціацій не видається випадковим, що серед речей, які належать персонажам «Мертвих душ», сабля фігурує тільки в предметному світі Ноздрьова і Чичикова, в рольовій поведінці яких проявляється тип весільного дружки» [14: 31]. На думку дослідника, сабля або меч є неодмінним регламентованим атрибутом весільного обряду. Вважаємо, що сабля може асоціюватися і з біблійним символом меча (пор. духовний меч апостола Павла: «Возьмите... меч духовный, который есть слово Божие» [Ефес. 6: 17]). Красномовність Чичикова в даному випадку і може слугувати метафоричною зброєю героя.

Серед інших речей Павла Чичикова – календар та табакерка, які теж символічні. Календар, який носить з книгами Чичиков, теж пов'язаний з атрибутами літочислення, яке обумовлювалось сезонними польовими роботами і відповідно щорічними святами (нап-

риклад, Лев. 23: 11, 39, 40; Неем. 8: 14-16; Сх. 12: 18, 19; 13: 3-10). Табакерку, яку Чичиков «вынимал, например, из кармана... и, утвердив ее между двух пальцев левой руки, обрачивал ее быстро пальцем правой, в подобье того, как земная сфера обращается около своей оси, или же так по ней барабанил пальцем, в присвистку» [13 (7: 30)] можна сприймати як антитезу чоткам. Обертання табакерки асоціюється з перебиранням чоток. Як зазначає М. Вайскопф, тютюнища є «негативним адекватом Святого Письма» [8: 342]. Хоча «куріння диму» [Дії. 2: 19] нерідко згадується як явище, що супроводжує Божий суд.

Найціннішою для героя є його скринька: «Шкатулка, Афанасий Васильевич, шкатулка, ведь там все имущество. Потом приобрел, кровью, летами трудов, лишений...» [13 (7: 110)]. «Шкатулка – і символ, і реальний предмет; вона – план надбання, який таїться в футлярі душі і розкривається без свідків...», – пише А. Белій [3: 111]. Надбання Чичикова символізують тимчасовість, духовну ницість (пор. «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют... ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» [Мат. 6: 19-21] або притча про скарби [Лук. 12: 16-21]).

Показово, що в оточенні речей, хоча й значно меншому, перебувають і інші герої другого тому поеми. Вірною є думка А. Воронського: «Чичиков в полоні у речей, у європейського, галантерейного «канальства». В полоні у речей і інші герої поеми: Манілов, Собакевич, Ноздров, Коробочка, Плюшкін, Петух, Тентетніков, але ці останні пов'язані з речами переважно дрібно- й середньопомісного кріпосного господарства» [10: 650].

Виразно деталлю в описі як Чичикова, так і інших героїв другої частини поеми слугує їх одяг. Наприклад, описуючи головного героя, Гоголь деталізує і його одяг: «Он немножко постарел; как видно, не без бурь и тревог было для него это время. Казалось, как бы и самый фрак на нем немножко поизветшал, и бричка, и кучер, и слуга, и лошади, и упряжь как бы поистерлись и поизносились... Белее и чище снегов были на нем воротнички и манишка, и, несмотря на то, что был он с дороги, ни пушинки ни село ему на фрак...» [13 (7: 28)]. Білий колір та чистота одягу Чичикова є тільки зовнішньою ознакою, виразно підкресленою Гоголем, адже внутрішньо Чичиков ще залишається тим же (пор. слова Ісуса про марність зовнішніх омивань при внутрішній спокусі гріхом – [Мат. 15: 11, 23: 25; Лук. 11: 39]).

Важко погодитись з І. Вишневською стосовно повної бездушності Чичикова, якому врешті-решт Гоголь приготує не «переродження», а звичайне пекло: «Чичиков другого тому повільно, але неухильно виривався з-під його пера, знову ставав Чичиковим першого тому. Змінюється у нього й фрак, і колір фрака. В першому томі одягнений Чичиков у фрак «брусничного цвета с искрой», в другому – і Гоголь особливо наполягає на цьому – він у фракці «наваринского пламени с дымом». Теплі, обіцяючі тони змінюються на грізні, тривожні – дим і полум'я змінюють ніжну брусницю. Дим і полум'я окутують поступово «скотину» Чичикова; горіти йому в пекельному вогні» [9: 216]. Адже, такі деталь як «дим» і «полум'я» співвідносяться не лише з пеклом. Наприклад, дим може супроводжувати «славу Божу» [Вих. 19: 18, Іс. 6: 4], а метафоричне значення вогню – символ присутності Бога (наприклад, в Синаї) і зняття Його могутності [Вих. 13: 21; 14: 24; Чис. 11: 1, 3], тяжкого випробування («огнем будет испытано дело каждого, каково оно» [1 Кор. 3: 12-15]). «Господь Ісус Христос при другому пришесті, за словом апостола, вийде з полум'яніючого вогню [2 Сол. 1: 8]», – зазначено в Біблійній енциклопедії [19: 475]. Чи не натяк це на подальшу долю й самого Чичикова – переродження? Як бачимо, одяг є активним началом у створенні образу героя. Як зазначає Ч. де Лотто: «Під його впливом відбувається трансформація персонажа – переодягання виконує функцію зміни-визна-

чення його екзистенційної суті» [26: 80]. Стосовно ж зміни кольору фрака дослідниця пише так: «...зміна «наваринського дьма с пламенем» в «наваринское пламя с дымом» посилює і підтверджує саме цю ідею вічного перевтілення старого, тобто позірнього руху, ілюзорності змін, які складаються лише з пустої перестановки акценту, нюансу, деталі чи навіть – в гоголівській екстремізації – одного слова» [26: 84].

Одяг Петуха: «травяно-зеленый нанковый сюртук, желтые штаны и шея без галстука, на манер купидона!» [13 (7: 48)], – наближує героя до природного оточення.

Атласний халат Бетришева підкреслює його пихатість та самозадоволеність. Костанжогло взагалі не звертає увагу на одяг: «К крыльцу подходил лет 40-а человек, живой, смуглой наружности, в сертуке верблюжьего сукна. О наряде своем он не думал. На нем был типовой картуз» [13 (7: 59)]. Сюртук з верблюжого сукна асоціюється з одягом Іоанна Хрестителя [Мат. 3: 4] [8: 628].

Хибна мрія Кошкарьова про те, щоб «одеть половину русских мужиков в немецкие штаны» і жінок «заставить ходить в корсете» і тоді «науки возвысятся, торговля подымется, и золотой век настанет в России» [13 (7: 63)] підкреслює прив'язаність людини до матеріального та ігнорування духовного шляху «переродження».

Отже, символізм деталей у описі речей та інтер'єру героїв очевидний. «Вірності деталей» не у вузькому, власне інформаційному значенні слова, тобто передаванні часу й дії, а в широкому, коли через річ повністю розкривається характер людини, соціальні відношення епохи, середовища», – справедливо зауважує В. Галанов [11: 289]. За побутовою дрібницею завжди вимальовується моральна сутність самого героя, його характер, звички, уподобання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Предметний світ у Гоголя // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 2001. – Вип. 7. – С. 110–115.
2. Белінський В. Г. Вибрані філософські твори: В 2 т. – К.: Укр. вид. політ. літ.-ри, кн.-журн. ф-ка, 1948. – Т. 1. – 538 с.
3. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. – М.: МАЛП, 1996. – 351 с.
4. Белый А. Непонятый Гоголь // Вопросы философии. – 1990. – № 11. – С. 21-27.
5. Бехтер И.-Р. О литературе и искусстве. – М.: Наука, 1981. – 236 с.
6. Библийская Энциклопедия. – М.: Локид-Пресс, 2004. – 768 с.
7. Біблійна Енциклопедія Брокгауза. Режим доступу: <http://sbible.boom.ru/brok.htm>. – Заголовок з екрану.
8. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М.: РГГУ, 2004. – 686 с.
9. Вишневская И. Бессмертие великой поэмы. Перечитывая второй том «Мертвых душ» Гоголя // Москва. – 1972. – № 2. – С. 211-217.
10. Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты, статьи. – М.: Сов. писатель, 1987. – 701 с.
11. Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. – М.: Сов. писатель, 1974. – 344 с.
12. Глянц В. М. Гоголь и апокалипсис. – М.: Элекс – КМ, 2004. – 328 с.
13. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. – М.-Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1940-1952. – Т. I-XIV.
14. Гольденберг А. Х. «Мертвые души» Н. В. Гоголя и традиции народной культуры:

- учеб. пособие / Волгогр. гос. пед. ин-т им. А. С. Серафимовича. – Волгоград, 1991. – 74 с.
15. Див., наприклад: Keil R.-D. Gogol und Paulus // Die Welt der Slaven. – München, 1986. – Jg. 31, 1. – S. 86–99; Гольденберг А. Житийная традиция в «Мертвых душах» // Литературная учеба. – 1982. – № 3. – С. 155–162; Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002. – С. 528–529 тощо.
 16. Добин Е. Искусство детали. Наблюдения и анализ. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 191 с.
 17. Литературная энциклопедия терминов и понятий /Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1596 стб.
 18. Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
 19. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda, 1996. – 474 с.
 20. Мифы народов мира. Энциклопедия (в 2 томах) / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982.
 21. Переписка Н. В. Гоголя в 2 томах. – М.: Художественная литература, 1988. – Том 2. – 527 с.
 22. Тульцева Л. А. Престольный праздник в картине мира (мироколице) православного крестьянина // Православная жизнь русских крестьян XIX-XX веков: Итоги этнографических исследований. – М.: Наука, 2001. – С. 124–167.
 23. Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т./ АН УРСР. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1990. – Т. 2. – 576 с.
 24. Храпченко М. Б. Николай Гоголь. Литературный путь. Величие писателя. – М.: Худож. лит., 1984. – 653 с.
 25. Черных Ю. Н. Роль вещи в прозе Н. В. Гоголя // Микола Гоголь і світова культура (Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 185-річчю з дня народження письменника) / Відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – К.-Ніжин, 1994. – С. 55–57.
 26. Чинция де Лотто. Гоголь: одежда и мода // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. – М., 2003. – С. 79–86.
 27. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

УДК 37.015.3–057.874: 811.

Бондаренко Н. Б.
(Запоріжжя, Україна)

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ МОТИВІВ ОПАНУВАННЯ УЧНЯМИ 7–9 КЛАСІВ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

В статті зроблено спробу визначення психолого-педагогічних умов, що мали б забезпечити формування позитивних мотивів опанування іноземної мови учнями 7–9 класів.

Ключові слова: мотив, мотивація, навчання.

В статье предпринята попытка определить такие психолого-педагогические условия, которые бы обеспечили формирование позитивных мотивов овладения иностранным языком учащимися 7–9 классов.

Ключевые слова: мотив, мотивация, обучение.

In this article was given an attempt to identify such psychologico-pedagogical conditions, which could ensure formation of positive motives of mastering of foreign languages students of the 7–9 grades.

Key words: motive, motivation, teaching.

Проблема вивчення та формування мотивів опанування іноземної мови займає чільне місце в психолого-педагогічних дослідженнях. Вона відноситься до числа пріоритетних і найбільш актуальних питань сучасної педагогічної науки і практики. Безпосередньо питанням мотивів опанування іноземної мови присвячені роботи Е. О. Вертоградської, С. Т. Григорян, М. Л. Дубровіна, Т. І. Левченко, Л. С. Славіної, В. А. Шерстенікіної, Л. З. Якушиної та ін. Особливе місце займає дослідження мотивів опанування іноземної мови в працях зарубіжних авторів: В. Апелът, Х. Дювель, Р. Маскус, Х. Рот, Г. Х. Шифеле та ін. Аналіз стану викладання іноземної мови в практиці середньої загальноосвітньої школи показує, що мотивація опанування підлітками іноземної мови не може бути ефективно реалізованою у навчально-виховному процесі, якщо використовувати лише традиційні методи і форми, а також засоби навчання, не враховуючи нові тенденції, притаманні сучасному розвитку педагогічної науки.

Процес формування мотивів опанування іноземної мови відбувається в навчальній діяльності через актуалізацію окремих вже існуючих мотивів і через свідоме розуміння суб'єктом учіння спонукань, ідеалів цілей, які перетворюються в реально діючі мотиви в ході самої навчальної діяльності.

В. Г. Асеев виділяє два принципових підходи до процесу формування мотивів через навчальну діяльність [1: 73–74]. Перший механізм формування, образно названий «знизу нагору», полягає в тому, що у певних умовах діяльності, які організуються дорослими або складаються стихійно, відбувається актуалізація окремих спонукань дитини. Нестійкість цього шляху полягає в тому, що вихователь не завжди впевнений, що складуться саме ті спонукання, які необхідні. Тому важливо використовувати і другий механізм формування

– «зверху – вниз»: дитині пропонуються спонукання, ідеали, цілі, які у нього, за задумом дорослого, повинні сформуватися. Під час діяльності дитини ці норми перетворюються із тих, що усвідомлюються, в реально діючі. Недостатність цього шляху полягає в небезпеці чисто формального засвоєння запропонованих спонукань. Тому повноцінне виховання мотиваційної сфери школяра повинно включати обидва механізми.

Метою нашої статті є визначення психолого–педагогічних умов, що мали б забезпечити формування позитивних мотивів опанування іноземної мови учнями 7–9 класів.

Аналіз науково–методичних публікацій показав, що багато авторів указують лише на зовнішні стимули, які беруть участь у формуванні пізнавального інтересу учнів до навчального предмету. Іноді ці стимули змішуються із зовнішніми умовами, наприклад, відносять до них особистість і авторитет учителя, позакласні заняття, вивчення лінгвокраїнознавчої тематики, емоційний вплив, викликаний різноманітними навчальними матеріалами, міжпредметні зв'язки і т. д. [2; 3; 4; 5; та ін.].

У роботах, які стосуються методики навчання іноземної мови, вказується на залежність мотивації від характеру і способів педагогічного впливу учителя, що зводяться до підкріплення і стимулів. Але мова йде лише про мотивуючі чинники, які стимулюють появу короточасних ситуаційних інтересів.

Базуючись на даних досліджень у сфері психології, педагогіки і методики, а також розвиваючи свої власні уявлення, ми виділили три комплекси чинників, що визначають і обумовлюють цей процес: соціальні чинники (соціально–економічні, соціально–педагогічні, соціокультурні); особистісні та освітні чинники, які створюються вчителем безпосередньо в навчальній діяльності на уроці.

Ми виходимо з того, що навчальна діяльність впливає на характер мотивації не прямо, а опосередковується рядом чинників навчання – взаємодія з учителем, його досвідом і майстерністю, успішністю школярів, тобто мова йде про дидактичний план мотивуючих чинників, що виявляються як певні компоненти процесу навчання [6; 7; 8; та ін.]. Тому ми виділили чотири блоки чинників, які, на наш погляд, мотивують учнів до опанування іноземної мови:

1. Зміст і тематика навчання.
2. Організація процесу навчання.
3. Використання засобів навчання.
4. Створення ситуації успіху.

Процес пізнання супроводжується почуттями і переживаннями, що у відношенні до навчання виявляються в бажанні учитися, радості задоволення від пізнання нового, невідомого. Інтерес не може виникнути на основі негативного ставлення до діяльності. Тому одним з умов ефективної мотивації є цікавий, значимий насамперед для учнів **зміст навчального матеріалу**.

Ніщо не зможе так сильно демотивувати навчання іноземної мови, як навчання, акцентоване лише на формі і яке недостатньо враховує змістовні компоненти або запропоновані теми лише як мовну оболонку. Тому основною залишається вимога: матеріал і тематика повинні відбиратися у відповідності з віковими характеристиками підлітків і закономірностями психології навчання, які враховують характер сприйняття, пам'яті, активності мислення, життєвого досвіду учнів, кола їхніх інтересів. Важливим є те, що «приймається» у процесі навчання. Тобто мова йде про використання «внутрішніх резервів» учнів. Навчальний матеріал повинен бути «привласнений» і осмислений учнем.

Однак тематично цікавого мовного матеріалу недостатньо для того, щоб підтримувати постійну мотивацію на уроці іноземної мови. Тому другий блок чинників, що мо-

тивують учнів на оволодіння іноземною мовою – **організація процесу навчання** – має включати такі психолого–педагогічні умови, які б сприяли активному сприйняттю, заглибленню і вживанню мовного і тематичного матеріалу.

Якщо розглядати навчальний процес як взаємодію учня і вчителя, спрямовану на досягнення загальної мети, то ефективною з точки зору нашого дослідження може бути розроблена В. В. Давидовим і Д. Б. Ельконіним структура навчального процесу, яка включає етапи: актуалізація пізнавального інтересу; визначення кінцевої навчальної мети; попереднє визначення системи проміжних цілей і способів їх досягнення; виконання системи навчальних дій; дії контролю, дії оцінки [9; 10;].

Вважаємо ефективною технологію навчального процесу, розроблену на основі моделі Вольфганга Клафки, що описав критерії планування навчального процесу, а також розробки Герарда Вестхоффа, який трансформував цю модель для навчання іноземної мови [11].

Першим і основним кроком в організації навчального процесу на уроці є постановка *навчальної мети*, відповідь на питання: чого учні повинні навчитися? Згідно з нашими уявленнями, кожен урок має вносити певні зміни в учнів. Учень має знати те, чого не знав до початку уроку, уміти те, що перед уроком ще не вмів, у нього повинне з'явитися певне ставлення до теми, до проблеми, чого перед уроком не було. Цю бажану зміну в учні ми розглядаємо як навчальну мету.

Наступний крок у плануванні уроку – *проекування дій учнів* для досягнення поставленої мети (розглянути, написати, вирішити проблему, систематизувати інформацію, розробити, пояснити, назвати, ідентифікувати, відповісти на питання, намалювати, написати лист, прочитати текст).

При плануванні дій учнів слід враховувати, що не будь-яка дія веде людину до бажаної мети, і не кожна людина вчиться однаково. Тому навчальні дії відбиралися таким чином, щоб вони найбільш ефективно вели учня до досягнення поставленої мети. Для цього треба проаналізувати вихідний рівень учнів, визначити, що вони вже вміють, на що можуть спиратися на уроці, і виходячи з якого рівня учні повинні вміти виконувати дії на уроці.

Наступним кроком є вибір адекватних *соціальних форм*, відповідь на запитання: як повинні працювати учні, щоб те, що вони роблять, було максимально ефективним?

Вибір соціальних форм (робота в групах, бесіда, розповідь учителя, пленум, робота в парах, індивідуальна робота) визначається метою уроку і необхідними діями учнів.

Відповідь на запитання: над чим, за допомогою чого будуть виконуватися дії учнів? складає наступний крок проектування навчального процесу і стосується вибору *навчального матеріалу* – інструменту, що запускає діяльність (підручник, діалог–модель, вправи, карта країни, план міста, репродукції, фотографії та інше).

Наступний момент: за допомогою чого, яких *допоміжних засобів* відібрані матеріали будуть пред'явлені учням. Мета навчання, дії учнів, соціальні форми, матеріал – фактори, що визначають вибір допоміжних засобів (касетний магнітофон, діапроектор, копії карти міста та інше).

Остання ланка моделі містить у собі інформацію про те, що робить учитель на уроці (*дії вчителя*). Те, що це питання завершує модель, обумовлене тим, що учень розглядається не як об'єкт, а як суб'єкт навчання – реалізація принципу навчання в діяльності. Чим більше учитель відступає на задній план, тим більше шансів, що учні будуть у центрі того, що відбувається на уроці; чим більше часу учитель використовує, щоб учити, тим менше часу залишається учням, щоб учитися. Девізом стає вислів «*Keiner schweigt*

und alles spricht, das ist toller Unterricht» (Ніхто не мовчить, а усі говорять – от це класний урок), на відміну від *«Wenn alles schweigt und einer spricht, so nennt man dieses Unterricht»* (Уроком називається той, де усі мовчать, а говорить один). Чим більш ретельно учитель визначить на основі чітко поставленої мети що, як і на основі чого можуть робити учні, тим меншим буде його особиста участь у навчальному процесі.

Описана модель як послідовність основних її кроків припускає не тільки побудову всього уроку, а і, в значно більшому ступені, кожної окремої його фази: введення, презентації, семантизації, вправляння.

Процес засвоєння знань є центральною частиною процесу навчання. Тому поряд з технологічними аспектами організації навчального процесу мають створюватися такі психолого–педагогічні умови, що мали б забезпечити формування у учнів потреби активного оволодіння системою мови і способами оперування набутими знаннями з іноземної мови (включення учнів у ситуації активного інтелектуального і морального вибору; розвиток в учнів позитивних емоцій; педагогічне спілкування; різноманіття форм соціальної роботи; проблемність; включення елементів дослідження, творчі роботи; здійснення зворотного зв'язку).

Ситуація усніху мотивує учнів до опанування іноземної мови, стає умовою переорієнтації позитивного ставлення до навчання в активне, творче, якщо формує в суб'єкта діяльності: позитивні емоції, приємне почуття задоволення, викликане подоланням труднощів, інтелектуального підйому в процесі вирішення навчальних завдань; усвідомлення недостатності рівня своїх знань і умінь та прагнення підвищити цей рівень; формування стійкої потреби в самоосвіті.

Слід зазначити, що високий рівень сформованості мотивів опанування іноземної мови може бути досягнутий за умови, якщо усі або більшість виділених нами психолого–педагогічних чинників та умов знаходяться у рівновазі, оптимальній для конкретного учня. Деформація або негативна зміна однієї з умов впливає на інші.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асеев В. Г. Мотивация поведения и формирования личности. – М.: Мысль, 1976. – 158 с.
2. Григорян С. Т. Проблема мотивации учения школьников в советской психологии. – М.: Изд-во Моск. пед.ит-та, 1985. – 115 с.
3. Дубровин М. Л. Мотивация при обучении иностранному языку и учебные материалы // Иностр. яз. в школе. – 1978. – № 1. – С. 28–32.
4. Письмиченко А. Н. Пути повышения интереса старшеклассников к изучению иностранного языка // Иностр. яз. в школе. – 1978. – № 1. – С. 42–44.
5. Шерстеникина В. А. Мотивация в изучении учащимися иностранного языка и некоторые вопросы внеклассной работы // Иностр. яз. в школе. – 1978. – № 1.
6. Амонашвили Ш. А. Обучение. Оценка. Отметка. — М.: Знание, 1980. – 96 с.
7. Гальскова Н. Д., Никитенко З. Н. Организация учебного процесса по иностранным языкам в начальной школе // Иностр. яз. в школе. – 1994. – № 1. – С. 8–16.
8. Глассер У. Школы без неудачников: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1991. – 184 с.
9. Давыдов В. В. Теория развивающего обучения. – М.: ИНТОР, 1996. – 542 с.
10. Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды: проблемы общей и педагогической психологии. – М., 1995. – 224 с.
11. Arbeit mit Lehrwerklektionen. Fernstudienprojekt des DIFF, der GhK und des GI,

**ЕЛЕКТИВНИЙ КУРС «АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ»
ЯК НЕВІД'ЄМНА КОМПОНЕНТА
ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ОСВІТНЬО-ВИХОВНОГО СЕРЕДОВИЩА
ЗАКЛАДІВ ГУМАНІТАРНОГО ПРОФІЛЮ**

В статті висвітлено актуальну проблему створення творчого освітньо-виховного середовища за рахунок введення у навчальний процес елективних курсів, зокрема «Аналіз літературного твору». Акцент робиться на культурологічному аспекті зазначеної проблеми.

Стаття ставить целью показати роль елективных курсов для развития духовной сферы при формировании творческой образовательно-воспитательной среды в учебных заведениях гуманитарного профиля. Внимание акцентируется на культурологическом аспекте указанной проблемы. Реализация поставленной задачи осуществлялась на творчестве В. Сосюры.

The aim of this article is to show how effective are special course for spiritual. Development of pupils and formation of creative sphere in the process of education in humanitarian establishments. The accent is made on the cultural aspect of this problem. Realisation of this problem is based on the works of V. Sosura.

В сучасних умовах глибока модернізація освіти – це імператив освітньої політики України, головний напрям якої складає забезпечення сучасної освітньої якості: навчання, виховання і розвиток повинні бути зорієнтовані не тільки і не стільки на засвоєння навчаючими певної суми знань, скільки на розвиток самостійності, особистісної відповідальності, створюючих здібностей і якостей особистості, включаючи уміння і прагнення учитися, діяти, пізнавати і ефективно трудитися в сучасних економічних умовах.

Формування в учнів гуманістичних засад мотивації навчання, пізнавальних інтересів дітей, організації самоконтролю, логічної культури у процесі навчальної діяльності, культури праці індивідуального виховання дітей, ціннісних і оцінних орієнтацій підлітків на здоровий спосіб життя, становлення їх національної свідомості і самосвідомості, педагогічної умови розвитку творчої активності школярів, їх духовно-естетичного виховання, емоційної культури, творче самовиявлення особистості школяра у навчально-виховному процесі, функціонально-комунікативний принцип формування мовної особистості, застосування ситуативних завдань, групових форм організації пізнавальної діяльності учнів через інформатизацію навчання, технологічну варіативність сучасного уроку в умовах демократизації, використання принципу ролівої перспективи в навчальному процесі старшокласників як майбутніх студентів, гуманізація взаємин учителів і учнів – ось основне призначення творчого освітньо-виховного середовища, зокрема в позаурочний, позакласний час на елективних курсах з предметів гуманітарного профілю. До них відноситься і курс «Аналіз літературного твору», на якому відбувається формування

творчої особистості з високою здатністю до відбору гуманістичних цінностей у позаурочний час, гуманізація взаємин учителів і учнів у позакласній роботі загальноосвітньої школи, розвиток дослідницької діяльності учнів у позашкільних установах, становлення пізнавальної активності школярів у процесі екскурсій, творча самореалізація всіх учасників творчого освітньо-виховного середовища, виховання життєвих перспектив старшокласників, підвищення рівня емоційної підготовленості, соціальне становлення, художньо-творче виховання й самовиховання.

Розглянемо, як приклад, культурологічний аналіз творів В. Сосюри, який здійснюється під час проведення занять факультативу «Аналіз літературного твору». У своїй роботі спробуємо розкрити дві основні проблеми: по-перше, точку зору на символ як категорію; по-друге, будемо намагатися розглянути романтичну символіку у творчості В. Сосюри. Розглянемо точку зору на символ як категорію з різних естетичних позицій, і пояснимо саме романтичну символіку того часу, коли творив досліджуваний нами поет, і символіку народнопоетичну (ту, на яку спирався у своїй творчості В. Сосюра), реалістично-романтичну, неоромантичну символіку в творчості Володимира Сосюри. Дослідивши деякі аспекти поетичної системи В. М. Сосюри, переконалися, що поезія його в більшості своїй оптимістична. Лірика поета ніби є квінтесенцією буття, прикрашаючи й опоетизовуючи світ навколо себе, відчуваючи красу в кожній травинці, тварині, в кожній барві навколишнього світу. З другого боку, відзначається вираження чіткої світоглядної позиції, вираження відчуття національної гордості та інші компоненти духовності. З усього вищесказаного випливає загальне світоглядне розуміння творчості й завдання творця на цій землі, що полягає у відтворенні краси Життя й Любові. Саме таке розуміння свого творчого завдання закладає основні особливості поетичної символіки творів В. Сосюри. Його символіка – це символіка відновлюваного життя, символіка натхненного кохання, ширше – символіка любові до всього живого й здатного до розвою.

Символи рослинного й тваринного царства, кольори, за допомогою яких поет сприймав Батьківщину, формують той образ рідного краю, яким він постає для Володимира Сосюри, неоромантика за основними особливостями естетичної системи. Поет захоплювався не лише чудовою українською піснею, а й взагалі всім фольклором. Використовуючи романтичну символіку в своїй творчості, він базував її на символіці народнопоетичній. З рослинної символіки в своїй творчості Сосюра переважно використовував назви дерев-символів (тополя й верба), з квітів – троянду (може, тому що Донеччина була регіоном троянд). Часто використовував у своїх поезіях утворені від назв рослин прикметники. Пропонується завдання: Скласти порівняльну характеристику троянди, використовуючи прикметникові епітети, в поезіях В. Сосюри та в творах інших митців слова.

Як уже зазначали попередньо, символіка В. Сосюри – це символіка оптимістично-го очікування нового, тому в його поезії переважає позитивна емоційність, позначувана такими кольорами, як червоний, блакитний. Навіть спираючись на народнопоетичну символіку, автор надає їй дещо іншого тлумачення. Так, його кохана-троянда не є просто закоханою дівчиною, оскільки почуття ліричного героя сповнене натхнення не тільки особистого переживання, а й переживання перетворення всього життя. Його соловей співає не тільки для своєї коханої, він співає для всього світу. Якщо ж ліричний герой переживає почуття суму, стривоженості, що загалом не притаманно поезії В. Сосюри, поет надає ліричному творові тональності суму, забарвлюючи рослини (частіше квіти) у чорний колір, який однак не є кольором безнадії, депресивного стану, це ніби тільки тимчасова утма, непевність, але не безнадія. У своєму дослідженні змогли розглянути тільки деякі, найбільш поширені в поезії В. Сосюри, символи, переважно рослинні, тва-

ринні та кольорові, однак розглядуваний матеріал не вичерпує усіх особливостей символіки поета, тому, на нашу думку, є сенс продовжити дослідження, зупинивши свою увагу саме на романтичній інтерпретації традиційної символіки в поезії В. Сосюри. У пошуках форм відображення дійсності формувалося на початку ХХ століття в Україні молоде покоління поетів і прозаїків, як П. Тичина, В. Блакитний, В. Чумак, Г. Косинка, А. Головка. Провідною темою творчості деяких з них був мотив патріотизму, служіння Батьківщині та революції. Інші – навпаки, впадали в глибокий ліризм. Але були й такі поети, які органічно поєднали в своїй творчості обидва мотиви. Одним із таких творців був і Володимир Сосюра, початкова неосвіченість і нерозуміння дійсності якого примусила творчо ознайомитися усіма течіями політичного, культурного та літературного життя ХХ століття на початку якого століття в українській літературі найцікавішою людською постагтю лишився, безперечно, Володимир Сосюра. Цінність поета не в особливостях його поетичної техніки, а в особливостях того людського явища української дійсності, що становить собою зміст його поетичного світу. Це явище не явилось так яскраво і ніде не знайшло такого широкого свого вислову, як саме в особі Сосюри та в його наскрізь особистій і наскрізь ширій поезії. Поетичну музу Володимира Михайловича Сосюри справедливо називають голосом ніжності і правди, адже вона могла звучати не тільки солов'їною, а й гриміти, мов вибух динаміту у дні суспільних лихоліть, свідком яких йому довелося бути на нелегкій життєвій дорозі.

Творчість поета завжди приваблювала до себе таких відомих критиків, як В. Моренець, О. Килимник, Ю. Бурляй, О. Білецький та інших. Дослідники Володимира Сосюри мають на сьогодні в своєму розпорядженні немало – це і спогади сучасників, у тому числі друзів поетового дитинства і юності, і мемуарний роман «Третя Рота», на жаль, не завершений, опублікований в уривках, і анкетні відповіді на запитання кореспондентів газет, і листи, і, зрештою, саму поетичну творчість, що містить факти і подробиці з поетового життя. «Прийшов з Донбасу, приніс з собою дзвін кайла і пахощі шахтарського життя – нові своєрідні слова й звороти, що від них закрутила носом добродичина українська критика, приніс свою манеру вислову, й ритм, і музику вірша», – писав про поета В. Коряк. А Яків Савченко, говорячи про визначальні риси В. Сосюри як поета, писав: «основне в нього, поета, – радісне опоетизування революційної дійсності, сприймання її в найбільших масштабах, від самого факту, що він живе саме серед людей, що борються, досягають і перемагають. Екстаз від того, що він – частка цього людського колективу, що може жити його радощами, його горем. Сосюрині поезії пульсують цією радістю й захопленням. Спокійно він не сприймає жодного явища, байдужно повз них не проходить. У нього завжди активне почуття соціального й фізичного зв'язку з людьми, з днями, з працею, з усім живим. У механіці явищ Сосюра усвідомлює себе й виявляє нерозумово, не філософічно, а передусім бурхливо – емоційно, експансивно.

Ніким не зауважена була зорова поезія В. Сосюри, явища нетрадиційного, що містить втаємничений зміст та складний підтекст. Недарма М. Жулинський назвав його митцем «емоційно зболеного реагування на складний світ. Дійсно, графічно зорова форма поезії «Серце» дуже нагадує форму кардіограми. В інших поезіях «Два Володьки» (1980 р.), «Маки» (1923 р.) – тільки частина тексту стає цариною зорових образів. «І саме зорові образи покликані увиразнити, а то й драматизувати (через налагодження додаткового контакту із читачем) сказане словом – в ім'я «вилушення» додаткової інформації [9: 41]. Зорові образи, зокрема диму, наявні в поезіях «Пролог до невідомої поеми» (1922 р.), «Од вечірнього до синього снігу здається...» (1923 р.), «Над селом туман, дим із димарів» (1925 р.). «Зоровий контекст диму якраз із тих, який може мати самодостатній зміст без

заглиблення у текст» [9: 44]. «Формально-емблематичний рівень, так само як і стилістичний, мовби поступається перед сугестивно-ідеологічним. Графічна фігура сприяє вияву нової симультанної художності» [9: 43].

О. Білецький відзначив оригінальність стилю поета, сказавши, що молодий Сосюра – поет, який не знає над собою жодних «правил». Нам не відомо, хто був його учителем у віршуванні – Шевченко, Пушкін чи яка-небудь інша улюблена в дитинстві книжка.

Провівши ґрунтовне дослідження ряду поезій В. Сосюри, – а воно стало можливим завдяки відвідуванню занять факультативу «Аналіз літературного твору» – учні самотійно зроблять висновок, що символіка його заглиблена своїми коренями у народну творчість. В ній відсутнє характерне опоетизування народного духу в усіх його проявах. Крім того, поезія Сосюри позначена нестримною енергією народження нового життя, відображенням романтики революції, що є безмежною стихією. Адже педагогічна парадигма, яка взята за основу спеціалізованою гуманітарною школою як закладом життєвої самотворчості, спрямована на створення умов для самореалізації, самоствердження, саморозвитку особистості в різних видах діяльності. Формування самосвідомості, самооцінки в підлітків виявляється в тому, що вони прагнуть до такої праці, в якій на перше місце виступає інтелектуальний розум. Сприймаючи навчальні заняття як інтелектуальну гру, учень виражає в ній свободу своєї індивідуальності, власне бачення проблеми, яким нерідко «заряджає» тих, хто знаходиться в навколишньому оточенні, тим самим виступає активним неординарним творцем творчого освітньо-виховного середовища, його суб'єктом, а не об'єктом, розширює межі духовного всесвіту, одного-єдиного в світі неповторності. В той же час творче освітньо-виховне середовище сприяє збереженню в кожному його учаснику однієї з найвеличніших скарбниць кожної людини – її дитинства, і, до того ж, збагаченого культурою та життєвим досвідом дорослого, є візитною карткою зростання культурної, етичної, естетичної позиції всіх, хто причетний до нього. Такі заняття несуть потужну добротворчу енергію, знімають емоційну напругу, спонукають до творчої роботи, розвивають уяву. Творче освітньо-виховне середовище є для дитини тим простором, де по-справжньому комфортно її душі, вона може бути емоційно відкритою, етично розкутою, естетично збагачуватись, мати постійне спілкування та обмін енергією – з рідними, друзями, однокласниками, коли натхнення довго не проходить. Адже тільки в школі, де воно діє, є педагоги, які по-справжньому її розуміють, люблять, обожають, розвивають, хочуть бачити успішною, обдарованою, такою, яка, за висловом видатної співачки і бандуристки Майї Голенко, належить народу, тому що талановита. Те, з чим я народився – подарунок Бога, виголошує Ш. Амонашвілі, з чим піду у вічність – мій подарунок Богу. Коли займаєшся справою, говорить Карлос Кордеро, яка приносить тобі насолоду, то одержуєш велику дозу позитивної, цілительної енергії. За висловом М. Пришвіна, людина – це джерело незвичайного в природі. Марціал наголошував, що уміти насолоджуватися прожитим життям – означає жити двічі. Серед основних цілей сучасної освіти в Україні визначальною є необхідність вироблення оновленого погляду на виховання здорової особистості, здатної до самопізнання, творчості, самовдосконалення, що ґрунтується на свідомому ставленні до свого здоров'я і здоров'я інших людей як до найвищої соціальної цінності. Саме вона і притаманна творчому освітньо-виховному середовищу, створеному в загальноосвітніх закладах гуманітарного профілю.

Такий підхід до організації навчально-виховного процесу дає змогу як учнівській, так і учительській особистості не тільки прилучатися до вітчизняних і загальнолюдських цінностей, а й самовизначитися, саморозвинутися, самовдосконалитися у творчому освітньо-виховному середовищі, включитися в його творення і подальший розвиток. Це

відкритий шлях до емоційно-образного осягнення істини, це сміливе позитивно-творче входження у світ цивілізації, це сходінка до її прогресу. Творче освітньо-виховне середовище передбачає соціально-психологічну ситуацію людей до дійсності через такі індивідуально-особистісні прояви, як здатність до соціальної мелікрії, яка передбачає корекцію поглядів, норм поведінки, ціннісних орієнтацій в залежності від пануючої ідеології, що надзвичайно важливо в умовах динамічних, соціальних змін, всебічний гармонійний розвиток навчання, виховання через збереження і покращення фізичного, духовного, емоційного, естетичного, інтелектуального здоров'я, дисципліну та обов'язковість, здатність імпровізувати, креативно мислити, удосконалювати себе, беручись за все, що цікаво. Бо кожна нова справа – це перемога над собою, прагнення бути успішним, здатним до життєвої самотворчості. Якість життя, за висловом Карлоса Кордеро, залежить від самої людини, від самосвідомості індивіда, його здатності до самоідентифікації з бажаним соціальним полем, від прагнення до збереження емоційних зв'язків. Випробування допомагають зрозуміти, як треба себе вести, щоб справитися з ними. За словами Джаммапади, те, що є ми сьогодні, породжується тим, що ми мислили вчора, а наші сьогоднішні думки породжують наше завтрашнє життя, є топосом пам'яті – родової, а відтак і національної: наш життєвий шлях є породженням нашої думки. Підтвердженням виголошеного служать слова К. Непале, який сказав, що кожній людині її долю створює власна вдача.

М. Заболоцький писав:

*Є у людини два світи:
Із них – один, що нас створив,
А другий завжди твориш ти
У міру власних сил.*

Вміння вести бесіду, дискутувати, аргументовано доводити думки є вмінням виходу із тієї чи іншої конфліктної ситуації. Мовчання – невидима оболонка кривди, яка ніколи не буває вічністю. Рано чи пізно в неї увірветься крик відчаю і докору. Не важливо, з кого – від того, хто мовчав, або від того, кого його мовчання берегло. Слово є творцем мислеобразу, мислеформи. Світла думка притягає такі ж світлі думки. Урок читання, перетворюється в урок духовності. За висловом Ш. Амонашвілі, бажай добра всьому світу, тоді і тобі дістанеться частка. На його переконання, педагоги – це соратники у Бога, і якщо не хочеш ним бути, не будь учителем. За висловом Мішеля Монтеня, найплідніше і найприродніша вправа для розуму – бесіда. Живе слово і вчить, і виправляє. Протилежні погляди не ображають, а тільки збуджують і дають поштовх розумовим силам. Такої ж думки дотримується І. Лафатер, говорячи, якщо хочеш бути розумним, навчись розумно ставити питання, уважно слухати, спокійно відповідати і припиняти говорити, коли більше сказати нічого.

Педагогічне керівництво комунікативною взаємодією в класі є однією з важливих умов процесу соціального самоствердження дітей і молоді. Навчання у співпраці – це ефективний шлях формування рис громадянськості, з яскраво вираженими рисами: умінням співпрацювати, досягати спільного результату, бути відповідальним, толерантним, приходити до спільного рішення демократичним шляхом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ильина В. С. Формирование личности школьника. (Целостный анализ). – М.: Педагогика, 1984.
2. Ільїн В. М. Мистецтво спілкування // Педагогічний пошук. – К., 1988.

3. Шоробура І. М. Соціалізація старшокласників у процесі вивчення гуманітарних предметів: Автореф. Дис... канд. пед. Наук. – К., 2001. – 19 с.
4. Приходченко К. І. Аналіз літературного твору. Авторська програма. – Донецьк, 2003. – 34 с.
5. Ящук І. П. Формування життєвої компетентності особистості старшокласників загальноосвітніх шкіл України: Автореф. Дис... канд.. пед. наук. – К., 2001. – 21 с.
6. Мазуріна В. О. Гуманізація взаємин учителів і старшокласників у позаурочній роботі загальноосвітньої школи: Автореф. дис... канд.. пед. наук. – К., 1999. – 17 с.
7. Захаров С. В. Формування пізнавальних інтересів учнів основної школи у процесі позакласної роботи: Автореф. Дис... канд. пед. Наук. – К., 2001. – 20 с.
8. Шаповалов І. О. Педагогічне стимулювання навчальної діяльності старшокласників (на матеріалі предметів гуманітарного циклу): Автореф. Дис... канд. пед. наук. – К., 1997. – 24 с.
9. Соболев В. Не будьмо тінями знакомими. – Донецьк, 2006.

УДК 811.111: 378

Kuznetsova O. O.
(Kyiv, Ukraine)

TESTS AS OBJECTS WITH AN IDENTITY AND A URPOSE IN ENGLISH FOR SPECIAL PURPOSE

У статті розглядаються нові аспекти технології навчання, а саме один із їх видів – комунікативно-діяльнісний підхід до організації процесу навчання, що передбачає злиття процесів спілкування в навчанні. В процесі навчальної діяльності формуються не лише пізнавальні дії; будь-які операції над вербальним і невербальним матеріалом обов'язково набувають комунікативного спрямування; атмосфера колективної діяльності підвищує ефективність впливу на студентів.

Ключові слова: *тести, рольові ігри, діалог-дискусія, комунікація, передетермінована модель спілкування.*

В статье рассматриваются новые направления технологии обучения, в частности, лингвокультурный аспект коммуникативной направленности. Иностраный язык рассматривается как средство получения специальной (профессиональной) информации в условиях двухстороннего партнерского общения.

The article deals with the identity and a purpose in new training technologies to ESP students.

The oral test techniques may seem to be a number of individual tests to be used quite independently of each other. It follows that oral tests must be designed around the people who are going to be involved. This is a human approach; we want to encourage students to talk to each other as naturally as possible. The students, not the test instrument, are our first concern because this is the most natural thing in the world – two people having a conversation on a topic of common interest. It is also the hardest to make happen in the framework of a language test; it can only occur when both parties are relaxed and confident, allowing the activity (conversation) to become dominant, and its ulterior purpose (a language test) temporarily subordinated. The oral test then reaches its highest degree of authenticity by no longer being a test.

© Kuznetsova O. O., 2008

Oral tests have generally received little attention. Many scholars have been writing about language testing. They follow the changing fashions of language teaching, but they usually make the same basic assumptions about the nature of language testing. Generally, little space is devoted to oral testing compared to testing the other skills. This is partly because of the difficulty of treating oral tests in the same way as other more conventional tests.

It is the test itself that is important, while the human beings who take the test, and those who mark it, seem less important. Tests are seen as objects with an identity and a purpose of their own – you can see many references in the literature to the test instrument – while the learners are often remote figures. The preference for easily marked, multiple-choice or limited-response tests reduces markers to the role of machines. Because of this, learners do not enjoy taking tests, and teachers do not enjoy marking them.

The order of priorities is reversed in a genuine oral test. Real people meet face to face, and talk to each other. The test may not even exist, in the same way that a written test does, on paper. It is the people and what passes between them that are important, and the test instrument is secondary. In fact, with a technique like an oral interview, it becomes impossible to talk about the test independently of the people involved in it because it doesn't have a separate existence as a set of questions on paper.

It follows that oral tests must be designed around the people who are going to be involved. This is a human approach; we want to encourage students to talk to each other as naturally as possible. The students, not the test instrument, are our first concern because

The oral test techniques may seem to be a number of individual tests to be used quite independently of each other. This impression is misleading because it is rare for an oral test to consist of just one technique. Usually it consists of several techniques placed in a sequence which may either be fixed in advance or left to the interviewer's discretion. For oral testing techniques are specially suitable:

- Role-plays (using the telephone, interview, using different question types, translating in both directions and some others);
- Interview;
- Learner-learner description and re-creation;
- Form-filling;
- Passing the message on, etc.;

A possible problem is personal reluctance to participate. Role-playing by definition implies pretending, even in a small way, to be someone other than you really are. Some people can do this more easily than the others.

In some cultures, role-playing may be seen as unusual and therefore unsettling behavior, especially in an educational context. Some individuals are personally unhappy about pretending to be someone else, and any attempt at persuasion may only increase this unease. Therefore, there are both cultural and individual differences between people in their ability to role-play which do not reflect differences in language proficiency. If the lecturer thinks that oral test may run into this problem, he'd rather abandon the role-play and use other techniques instead.

Let's consider how some practical examples of these techniques are used in practice.

Variation 1: Role-play between learners

To avoid the inhibiting effect of the interviewer playing a role opposite the learner, learners can be paired together for a role-play. They are given written instructions a few minutes before the test; each learner in a pair being given a role, and perhaps a specific task to carry out, that is matched by his partner's role. Since the interviewer is no longer in control, and should only intervene in an emergency, the aim must be to set the situations clearly enough for the learners

to be able to carry out their roles without further prompting, while keeping them open enough to allow for learner initiative.

Some examples of possible matching roles:

1. lawyer + client accused of...
2. policeman + member of public reporting missing person
3. detective + last person to see deceased alive
4. hotel receptionist + tourist
5. doctor + patient with a problem
6. boy and girl meet at party .
7. shop manager + person making complaint about goods
8. journalist + politician, etc.

Depending on the learners – their age, imagination, familiarity with role-playing – these situations can be specified in great detail in the instructions, or the detail can be left entirely to the learners to invent. If appropriate, the learners can make up the details between them. However, in order to balance out the language produced and the difficulty of each role, some instructions can give extra tasks, such as ‘Ask at least three questions...’ or ‘At the end, summarise to make sure you have understood what the other person has said.’ Alternatively, at the end of the role-play the interviewer can call on either learner to give a summary, say what he would do next, or ask for more information.

As the practice shows these role-plays are always great fun. Learners tend to get very involved, with visibly greater spontaneity and creativity than in talking to teacher. As it is sometimes difficult to stop them, a time limit should be clearly specified in the instructions.

There is an infinite range of possible role-plays. Some of them are really the most mundane. Here are easier ones:

- What’s your name? Could you spell it?
- How are you?
- (How well) can you speak English?
- Do you like speaking English? – What do you do? What’s your job?
- Tell me a little about your family.
- Can you count up to twenty?
- Can you tell me the time?
- What’s the date today? What day of the week is it?
- What’s the weather like?
- Where/how did you learn to speak English?
- Tell me three things you did yesterday.
- What were you doing where were you at this time yesterday/last year?
- Where do you work/live? Do you like it there?
- How long have you been working/living there?
- What do you like doing in your spare time?

Then more complex questions come:

- What will you do when you leave here today?
- What are you going to do for your next holiday?
- What are your plans for the future?
- Have you ever been to Britain/America/Europe?
- What foreign countries have you visited?
- When did you go there? How long did you stay?
- What did you see/do?

- Did you enjoy your stay/visit? Why/why not?
- What differences in lifestyle/transport/food/people did you notice?
- Would you like to live/work/go back there?
- Why do you want to learn English?
- Can you speak any other languages? How well?
- What is the most important in learning a language?
- What is the best method of learning a language?
- Do you think you are a good learner?
- What are your strongest/weakest points in English?
- Do you speak English outside the classroom? Where/when?

In a live test, any of these could be worth following up in more detail; the interviewer should be alert and notice when the learner might have something more to say, if prompted. If time allows, a discussion might develop.

Rather than being entirely factual, the questions can require some imagination and expansion, for example:

- *You spent the weekend camping with some friends. What did you do?*
- *You've just inherited a few hundred pounds. What will you do with the money?*
- *If you could change to any other job, what would you choose to do and why?*
- *A friend wants to invest some money, and asks your advice. What do you say?*
- *What's the first thing you would do if you become President/Prime Minister tomorrow?*
- *What general career advice would you give to a young person today?*

Variation 2: Using a telephone

Some learners require a foreign language only for use over the telephone, and most learners will need to speak the foreign language on the phone sooner or later. We use the telephone for getting information, passing messages or making arrangements that we would previously have done in writing. Speaking a foreign language on the telephone calls for special skills because:

- phone calls in a foreign language are almost always professionally or personally important, with high information content, and little verbal redundancy.
- at the same time, the telephone adds a lot of noise interference and distorts certain acoustic aspects of speech in characteristic ways.
- most importantly, the telephone does not allow us to use the visual component of normal face-to-face communication. The exact meaning of certain stress and intonation patterns may escape us if we cannot see the speaker.

A telephone is a highly authentic medium for a role-play, as it is an increasingly important instrument for communication. It is particularly good for eliciting the language of checking, asking for repetition, spelling out names and places, as well as, electing the language of making a telephone call. Using the student's net-phones, makes it possible to involve the whole class in different roles in a way that would not be economical face-to-face. The learner's role may call on him either to initiate the phone call and to carry out certain tasks, or to respond to the phone call when it comes. In the latter case, he will have a general idea of what his role is – lawyer or politician – but will not know in advance exactly at the caller will say to him or the ostensible reason for the call.

Variation 3: Interview

The interview is the most common of all oral tests; for many people, it is the only kind of oral test. It is a direct, face-to-face exchange between learner and interviewer. It follows a

predetermined structure, but still allows both people a degree of freedom, to say what they genuinely think. It therefore falls between two other techniques:

- discussion/conversation
- question and answer.

The distinctions between these three techniques are frequently blurred in practice. They need to be made clear in principle. Compared with discussion/conversation, an interview is structured. The interviewer sets out to find out certain things about the learner and to get answers to certain questions. He maintains firm control, and keeps the initiative as well; whatever the learner says is in more or less direct response to her questions or statements. However, the learner still has the freedom to answer as he likes, or to develop his comments and opinions. When he has finished his answer or his comment, it is then up to the interviewer to make the next move; to develop the topic further or raise a new one.

Question and answer is a very common general-purpose test technique, especially suitable for lower levels, and as an achievement test for learners who have been following a carefully graded structural syllabus. It is easy to choose and adapt questions to suit level; if one question is not understood, the interviewer can move one to another.

The questions and topics raised by the interviewer are chosen for their success in eliciting a representative sample of the learner's speech. Interviewers usually have a prepared list of written or memorised questions to ask, or topics to bring up. This mental or written list, will contain quite a wide variety of questions and topics in order to avoid constant repetition and possible compromise. The final choice of topics and questions used will be left to the interviewer to decide during the course of the interview.

Using different question types may be used as a deliberate strategy, the interviewer may wish to pose questions of different types, such as:

- yes/no questions
- tag questions
- either/or questions
- simple factual questions
- descriptive questions
- narrative questions
- speculative questions
- hypothetical questions
- justification or opinion questions

Generally who/what/ where/when questions are simpler than how/why questions. Giving cues for question formation may be the next step of lecture's strategy. At all – levels, it is important to check that learners can ask questions as well as answer them – asking and answering questions being the two most basic functions necessary for survival in foreign language. The interviewer can simply say: Now I'd like you to ask me a few questions. Ask me about my name, job, family and interests.

Conclusion

We have examined only some of oral test techniques in detail. And only some of which will be suitable for a particular test programme.

It may seem that there is little difference between some of the techniques: between discussion and interview, for example, or between question and answer. In other cases, you could argue that one of the techniques is really variation of another, or that a variation is a different technique in its own rights. There is no natural classification of test techniques.

An experienced instructor will always want to adopt ideas to her own circumstances to produce the best test.

In some cases, it is apparent that the techniques call on other, more general, skills as well as oral proficiency: a general knowledge of the world. This is no necessarily a bad thing, and to some extent is unavoidable in task which claim to be authentic; such general knowledge contributes to the overall ability to communicate. The broad aim of all these techniques is to encourage students to speak by giving them something to speak about; close attention to the design of the marking system will ensure that it rewards the oral proficiency and not the more general skills of the student.

Some kind of order is desirable, but this does not imply that techniques nearer the beginning are inherently better than ones at the end. Any one technique can only be more or less suitable for a particular oral test; the great majority of oral tests contain two or more elicitation techniques, with a balance between the more controlled and the less controlled.

LITERATURE

1. Jan van Weeren Testing Oral Proficiency in Every Day Situations // Braley C. K., Stevenson D. K. (eds.) Practice and Problems in Language Testing, vol. 1. Francfurt/Bern, 1981.
2. Brendan J. C. Testing Communicative Perfomance. Perganon, 1980.
3. Friederick Klippel, Keep Talking Cambridge University Press, 1984.
4. Thorndike R. L. and Hagen E. P. Measurement and Evaluation in Psychology and Education, 4th end (New York, John Wiley, 1977).

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

<i>Пучкова Ю. О.</i> Асоціація в мовному створенні образу моря в творах М. Коцюбинського.	5
<i>Юлинецкая Ю. В.</i> Особенности дефинитной квантификации в юридических текстах.	9
<i>Даценко О. И.</i> Взаимодействие цветофоносемантики и ритмомелодики в поэтическом тексте О. Мандельштама.	13
<i>Григораш А. М.</i> Особенности функционирования фразеологических единиц в современном историческом расследовании: стилистический аспект (на материале книги Е. М. Ржевской «Гebbельс. Портрет на фоне дневника»).	19
<i>Крапивник А. А.</i> Стилистическая специфика использования библейских прецедентных имен в повести Л. Андреева «Иуда Искариот».	26
<i>Черкас Н. В.</i> Стилiстичнi функцiї модифiкованих бiблiйних фразеологiзмiв.	33
<i>Лут К. А.</i> Функцiональнi особливостi англомовного екoнoмiчного дискурсу.	40

НАЦІОНАЛЬНІ МОВИ І КУЛЬТУРИ В ЇХ СПЕЦИФІЦІ ТА ВЗАЄМОДІЇ

<i>Степанов А. В.</i> Нормалізація науково-технічної термінології в іспанській мові.	43
<i>Мацегора И. Л.</i> Фигура наблюдателя как формообразующий фактор личных парадигм русского глагола.	50
<i>Борисова Л. П.</i> Концептуализация хаан в якутской языковой картине мира.	55
<i>Абдурашитова Ш. Б.</i> Концепты «ачув» и «кьуванч» в крымскотатарской языковой картине мира.	62
<i>Добровольська О. Я.</i> Реконструктивні можливості середньоанглійської антропонімії.	68
<i>Андрюшенко О. Ю.</i> Моделювання функціонально-семантичного поля інструментальності у ранньонovoанглійській мові.	73
<i>Гаврилова О. Ю.</i> Ассоциативная мотивированность эпонимов в синхронном аспекте (на материале эпонимов-наименований животных в современном английском языке).	79
<i>Долгополова Л. А.</i> Проблема походження інфiнiтиву нiмецької мови.	82
<i>Гришина Т. В.</i> Виды приступов инициальных гласных в немецком произносительном стандарте.	86
<i>Бойко Н. В.</i> Особливості синтаксичної структури простого і складного речення латинськомовних інскрипцій XVI–XVIII ст. українського походження.	92

МОВА І ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

<i>Щербакова О. А.</i> Штрихи до моделі життєдіяльності дослідника: І. Г. Машенко та його уесвітній аудіовізуальний літопис.	97
<i>Стехіна В. М.</i> Сучасна риторика в медіакulturі.	101
<i>Реконвальд Н. В.</i> Роль компресии в англоязычной чатлайновой коммуникации.	105
<i>Асгариян Аббасголи</i> Язык общественно-политических программ иранского телевидения (передача «Круглый стол»).	109
<i>Войцехівська Н. К.</i> Лексичний повтор як прийом реалізації тактики згоди в діалозі.	116

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

<i>Романець В. М.</i> Евангелические мотивы в эпопее В. Гюго «Отверженные».	122
<i>Айдачич Деян</i> Назви персонажів у кіберпросторі в сучасній слов'янській фантастиці.	126
<i>Morska L. M.</i> The Literary Tradition of Sentimentalism and S. Warner's «Wide, Wide World».	131
<i>Рудковська А. Ю.</i> Лексико-семантичні особливості французької готичної прози XIX століття.	136
<i>Русских И. В.</i> О символизации образа пути в романистике Т. Дж. Смоллетта.	142
<i>Селезінка О. М.</i> Біблійно-алюзивний поліобраз «все в одному» у сонетарії В. Шекспіра.	149
<i>Дакаленко О. В.</i> Осмысление времени в немецкой поэзии барокко.	154
<i>Повзун Е. В.</i> Портретная характеристика в художественной системе Джейн Остен и сестер Бронте.	158
<i>Ковальова Я. В.</i> Новаторські тенденції в процесі моделювання авторського міту Е. Канетті.	163
<i>Пікуль О. В.</i> Мотив часу в хронотопі ранніх творів Джона Ешбері.	167
<i>Бабота Любиця</i> Українська література Чехословаччини в міжвоєнний період (творчість В. Гренджі-Донського, І. Невицької та Зореслава).	172
<i>Колесниченко В. Н.</i> Принцип автобіографізму в романистике В. К. Принтца.	179
<i>Маценка С. П.</i> «Моцарт» В. Гільдесгайма як художня метабіографія.	183
<i>Абрамова Е. В.</i> История жанра сонета в английской литературе.	190
<i>Чепурда Г. М.</i> Регіоналізм як константа художнього мислення в оповіданні Енні Пру «Brokeback Mountain».	198
<i>Левченко О. В.</i> Романистика А. Мердок і культура філософської думки та мови від класики до модерну.	200
<i>Никитченко А. А.</i> Поэзия Черубины де Габриак: текст и предтекст.	204
<i>Сегада І. С.</i> Суфійські символи в поезії Гафіза.	214
<i>Мітрусова Т. В.</i> Мотив <i>любви/смерті</i> в романі Джеймса Джойса «Улісс».	220
<i>Бойченко О. П.</i> Елементи автобіографічності в творчості Джеймса Патріка Донліві.	226
<i>Диндаренко О. А.</i> Гендер, раса і культура у «Подорожі до Індії» Е. М. Форстера.	230
<i>Гнідець У. С.</i> Провідні тенденції розвитку сучасної німецькомовної літератури для дітей та юнацтва.	236
<i>Майборода Р. В.</i> Образ автора в романе У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» как основа понимания творческой индивидуальности писателя и его художественного стиля.	242
<i>Поліщук Н. Ю.</i> Персонафікація зла у повістях П. Лагерквіста «Кат» і «Карлик».	251
<i>Пастушенко Л. І.</i> Художня онтологія пізнього бароко в романі Лоенштейна «Арміній».	257
<i>Камлевич Г. А.</i> Ономастическое пространство прозы К. Д. Бальмонта.	261
<i>Сквіра Н. М.</i> Функціональність предметного світу у другому томі «Мертвих душ» Миколи Гоголя	265

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИКЛАДАННЯ МОВИ І ЛІТЕРАТУРИ

<i>Бондаренко Н. Б.</i> Психолого-педагогічні умови формування мотивів опанування учнями 7-9 класів іноземної мови.	279
<i>Приходченко К. І.</i> Елективний курс «Аналіз літературного твору» як невід'ємна компонента формування творчого освітньо-виховного середовища закладів гуманітарного профілю.	283
<i>Kuznetsova O. O.</i> Tests as objects with an identity and a urpose in English for special urpose.	288
	295

Наукове видання

«**МОВА І КУЛЬТУРА**»

Випуск 10

Том IX (109)

Відповідальний за випуск: *О. Бохан*
Технічне редагування, макет і комп'ютерне верстування: *С. Шередега*

Підписано до друку 15.01.2008 р.
Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».
Обл.-вид. арк. 20,63. Ум.-друк. арк. 17,2. Наклад 300 прим. Зам. № 950-9.

Видавничий Дім Дмитра Бураго
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
04080, УКРАЇНА, м. Київ, вул. Костянтинівська, 59/5, оф. 23.
Тел./факс: (044) 238-64-47, 238-64-49; e-mail: conf@graffiti.kiev.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41